



Le mythe de Médée de Euripide à Pier Paolo Pasolini et Christa Wolf

Federica Maltese

► To cite this version:

Federica Maltese. Le mythe de Médée de Euripide à Pier Paolo Pasolini et Christa Wolf. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2013. Français. <NNT : 2013GRENL017>. <tel-01328658>

HAL Id: tel-01328658

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01328658>

Submitted on 8 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

préparée dans le cadre d'une cotutelle entre

l'Université de Grenoble et l'Università degli Studi di Torino

Spécialité : **Littérature générale et comparée**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Federica MALTESE

Thèse dirigée par **Michael KOHLHAUER**

codirigée par **Anna CHIARLONI**

préparée au sein des **Laboratoires LLSH**

dans les **Écoles Doctorales LLSH** de l'Université de Savoie et
de l'Università degli Studi di Torino.

Le mythe de Médée de Euripide à Pier Paolo Pasolini et Christa Wolf

Thèse soutenue publiquement le **29 novembre 2013**,
devant le jury composé de :

M. Jean-Pol MADOU

Professeur à l'Université de Savoie, Président du Jury.

M. Michael KOHLHAUER

Professeur à l'Université de Savoie, directeur de thèse, membre
du jury.

Mme. Anna CHIARLONI

Professeur à l'Université de Torino, co-directrice de thèse,
membre du jury.

Mme. Angela BIANCOFIORE

Professeur à l'Université de Montpellier, rapporteur

M. Justus FETSCHER

Professeur à l'Université de Mannheim, rapporteur



Per Edita

*Definitivamente respinti, cerchiamo conforto in ciò che chiamiamo ricordo.
(Christa Wolf, Nachdenken über Christa T.)*

INTRODUCTION

« Médée ?...qui est-ce, Médée ? » se demandait le chœur à la fin de la pièce de Max Rouquette : Médée la sorcière, la barbare, Médée la femme passionnelle, la mère infanticide. La mythologie, on le sait bien, est l'un des puits où les artistes puisent le plus volontiers : Phèdre, Œdipe, Antigone ne sont que les noms les plus connus dans tous les domaines artistiques – car le mythe intéresse les dramaturges, mais aussi les musiciens, les cinéastes, les peintres et les sculpteurs. En ce sens, le couple Jason-Médée dépasse même les frontières européennes pour arriver aux États-Unis (la Médée immigrante de Dea Loher), au Brésil (Médée mulâtresse), mais encore au Japon (Médée coréenne aux prises avec l'impérialisme nippon)¹. La légende de la barbare et du héros grec brille d'un éclat sombre en touchant le rapport de couple, entre les sexes, mais aussi les dérives xénophobes et racistes qui sont mises en jeu avec l'arrivée de Médée à Corinthe : à la fois gitane et clandestine, femme du tiers-monde ou immigrée mal intégrée, elle est toujours l'incarnation du « différent », de l'irréremédiablement « autre » qui fascine et effraye², là où Jason, au contraire, reste le symbole de l'intégration dans la société.

Nomen numen, le nom de Médée arrive même à désigner un trouble psychique³, en renforçant l'association avec la mère devenue infanticide, créée par Euripide. En effet, ce qui singularise ce mythe, plus encore que la passion flamboyante de la femme envers son mari, est sans doute la radicalité du geste meurtrier, car il touche émotionnellement le spectateur, oscillant toujours entre la compassion pour la femme trahie et l'horreur pour le pire des crimes. D'autre part, il est vrai que, parmi les auteurs qui ont travaillé sur le mythe de Médée, les noms de femmes sont très rares : « Le fait est si évident qu'on oublierait volontiers de le relever et de prendre la mesure de cette appropriation d'une image de femme et de mère sur fond d'antagonisme entre les sexes et de rapports de domination entre les cultures et les identités.⁴ » C'est peut-être cette observation qui m'a amenée au choix d'une réécriture féminine, car j'ai ressenti le besoin d'une deuxième voix qui puisse faire contrepoids à l'image de la femme meurtrière : voici donc la Médée de Christa Wolf, qui prend à contre-pied la longue tradition de l'infanticide pour créer une mère innocente et même résolue à sauver ses enfants.

D'un autre côté, il est évident que la tragédie grecque prend naissance d'un phénomène complexe qui joint la composante narrative aux composantes esthétique, religieuse, sociale et même politique. Le mythe de Médée dans Euripide n'échappe pas à cette considération, car il présente des questions fondamentales pour les Athéniens du v^e

¹ Cf. Michèle DANCOURT, *Prénom : Médée, Édition des femmes*, Antoinette Fouque, Paris, 2010.

² Parfois cette diversité paraît déjà dans le titre, comme le démontre la pièce de Kyrklund, *Médée l'étrangère*, Gallimard, Paris, 1970.

³ Ce nom fut donné par Jacobs en 1988. Cf. *La sindrome di Medea*, a cura della Dott.ssa Agata GALLO, <http://www.glipsicologi.info/wordpress/la-sindrome-di-medea.html>, consulté le 03.09.13.

⁴ Michèle DANCOURT, *Prénom : Médée, op. cit.*, p. 10.

siècle, ainsi que des débats qui, à l'époque, devaient enflammer les esprits de la *polis*. De la même façon, lorsqu'on analyse une réélaboration moderne du mythe, la question se pose sur deux plans différents et fortement entrelacés : comment le mythe est-il devenu ce qu'il est ? Et à travers quelles problématiques nous parle-t-il encore aujourd'hui ?

Dans l'Italie des années 1960 livrée au « miracle économique », Pasolini diagnostiquait un nouveau fascisme, celui de la marchandisation et du consumérisme : se tourner vers le mythe est donc l'énième geste de rébellion pour montrer l'impossibilité de créer le futur en oubliant le passé. Le déplacement dans le temps et l'espace, ainsi que le choc vécu par Médée et la création du personnage du centaure constituent la véritable originalité du film. Les musiques populaires, les paysages, les costumes de Dante Ferretti – tous faits à la main et provenant d'un mélange de traditions – témoignent de la tension de cette quête spirituelle, qui confine parfois avec l'angoisse apocalyptique du poète ainsi qu'avec ses déchirements personnels.

D'un autre côté, *Medea.Stimmen* prend forme en 1996, après la chute du mur de Berlin et l'effondrement de la RDA, dans un contexte marqué par des sentiments et des réflexions polémiques et contradictoires qui visent à déstabiliser les intellectuels d'Allemagne de l'Est – et Christa Wolf en particulier – d'où la méditation sur le détournement de la violence vers le bouc émissaire et le travail de récupération des sources antérieures à Euripide. La Médée de l'écrivaine allemande est donc l'exemple évident de renversement de valeurs qui se produit lorsque la culture se définit non plus par le développement des potentialités humaines, mais par la fascination de la mort.

Or, si le terrain privilégié de la littérature comparée est l'analyse de ce qui est commun et intégrable dans les expressions littéraires et artistiques au-delà des identités linguistiques, historiques et culturelles spécifiques, il est évident que le mythe de Médée a franchi les frontières de l'origine et de la différence, en renouvelant les possibilités de confrontation et d'étude entre les ouvrages littéraires, mais aussi en impliquant d'autres formes artistiques, telles que le cinéma ou la musique. Parmi les dizaines de réécritures modernes, j'ai donc choisi de me concentrer sur ces deux ouvrages : *Medea* de Pier Paolo Pasolini et *Medea.Stimmen* de Christa Wolf. Les raisons qui ont orienté mon choix sont multiples et résident à la fois dans la personnalité attachante des deux intellectuels que dans la période historique particulière dans laquelle se situent les deux ouvrages. Pareillement, je voulais vérifier le substrat anthropologique qui, avec des sources différentes, est commun à ces deux réécritures, tout en gardant le lien avec la réception de la part du public et de la critique.

Ainsi, j'ai structuré ma thèse en deux parties parallèles, pour mieux permettre la comparaison entre les deux ouvrages : la première partie, en français, est dédiée à la *Medea* de Pasolini et la seconde, en italien, au roman de Christa Wolf. Tout d'abord, j'ai esquissé les points de rupture biographique qui signent le parcours poétique et humain des deux intellectuels, pour analyser les sources qui, à mon avis, ont influencé directement le

processus de réélaboration du mythe. Évidemment, une place privilégiée a été consacrée aux sources littéraires et artistiques – sources qui ont souvent révélé leur matrice anthropologique –, à l'analyse des conditions sociopolitiques de l'Italie et de l'Allemagne ainsi qu'à la perception qu'en avaient les deux auteurs.

En second lieu, une longue partie du présent travail a été dédiée à l'analyse détaillée du film de Pasolini et du roman de Christa Wolf, en concentrant l'attention sur les aspects originaux apportés au mythe classique ainsi qu'à l'élaboration d'une poétique liée aux changements culturels et politiques de leurs temps. Ensuite, j'ai consacré une partie à la réception des contemporains, en montrant jusqu'à quel point les troubles d'une société finissent par altérer une lecture objective de l'œuvre. Finalement, un dernier chapitre porte sur deux textes (*Appunti per un'Orestiade Africana* et *Petrolio*) successifs à la sortie de la *Medea* pasolinienne. Ce chapitre, qui ne trouve pas son parallèle dans la partie de Christa Wolf, m'a semblé nécessaire pour montrer à quel point le film de 1969 signe un moment de rupture dans la pensée pasolinienne : à partir de là, comme le dit Maria Callas/Médée, « rien ne sera plus possible ».

Tout au long de notre analyse, nous verrons que la rencontre de Médée exclut le « neutre » (ni féminin ni masculin) et la neutralité⁵. Si l'ouvrage de Pasolini incite son public à s'interroger sur les conséquences de l'adhésion inconditionnée à une société de plus en plus technique et aliénée, Christa Wolf interroge ses lecteurs sur les mécanismes d'exclusion et de persécution mis en place par le pouvoir lorsqu'il voit son contrôle menacé. Sur le fond, il y a un sentiment commun de condamnation envers la coercition du Pouvoir – avec un P majuscule qui souligne bien la sensation de quelque chose d'indéterminé et de tout-puissant. Ce qui change significativement, c'est la construction de l'identité de Médée en tant que femme et étrangère, ainsi que les modalités selon lesquelles s'accomplit la mort des enfants : la voix féminine est ici capable de rompre la tradition de la mère infanticide pour donner à sa Médée un sens accru de nouvelles modulations.

Face au pessimisme de la Médée pasolinienne, qui hurle son désespoir à travers les flammes qui entourent sa maison, la protagoniste du roman de Christa Wolf maudit ses adversaires, mais se tait sur cette question ultime, qui continue à résonner dans les pensées des lecteurs : y a-t-il un monde, une époque où Médée aura sa place ?

⁵ Cf. Michèle DANCOURT, *Prénom : Médée*, op. cit., p. 10.

PIER PAOLO PASOLINI

« *Niente è più possibile, ormai.* »¹

En 1999, la maison d'édition Mondadori annonçait la publication des œuvres complètes de Pier Paolo Pasolini dans la collection *I Meridiani*, cousine italienne de la « Bibliothèque de la Pléiade ». Ainsi, l'ouvrage d'un intellectuel, parmi les plus controversés du xx^e siècle, rejoint une position d'autorité, trouve sa place dans l'histoire littéraire² et devient source infinie de citations. Peu après, une confirmation de ce « classicisme » vient du fait que les manuels de lycées italiens commencent à insérer dans leur programme des extraits tirés de ses poésies ou ses essais, et même les politiciens n'hésitent pas, désormais, à parsemer leurs discours de références à l'œuvre pasolinienne³.

Apparemment, donc, l'éclat et le bruit, qui souvent ont accompagné l'apparition des films, des romans et des interventions de Pasolini dans la presse, se sont transformés en acceptation, jusqu'à la louange inconditionnée, dépourvue de toute critique. Pourrait-on, alors, parler d'un changement en positif, de la métamorphose des Érinyes furieuses en Euménides bienveillantes ? En réalité, il est vrai que, encore aujourd'hui, Pasolini continue à diviser ses lecteurs entre les catégories réductives des enthousiastes et des exacerbés, mais on ne peut cependant pas nier qu'une nouvelle attention à sa vie et son œuvre soit le signe d'un lent processus de redécouverte et de valorisation. C'est ce que veut souligner aussi Angela Molteni, qui gère un site web entièrement dédié à Pasolini, en affirmant que « C'est une attention tout à fait rationnelle, qui montre surtout une prise de conscience du rôle que l'intellectuel a eu dans

¹ « Rien n'est plus possible, désormais » ce sont les derniers mots prononcés par Médée. Ma traduction auprès du film de Pier Paolo Pasolini, *Medea*, Gianluca e Stefano Curti editori, Roma, 2005 (DVD). Le scénario est publié dans P.P. PASOLINI, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, introduzione di Morando Morandini, ed. Garzanti, Milano, 1991.

² À titre d'exemple, on peut citer l'article de Mariarosaria OLIVIERI, *Pasolini un classico del novecento: alcune considerazioni a margine*, http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/117-122_OLIVIERI.pdf 08/07/11.

³ Après la mort de Pasolini, les politiciens de droite comme de gauche ont commencé à s'emparer du discours pasolinien, en réduisant souvent la complexité de sa pensée à quelque citation et aphorisme, ce qui a contribué à alimenter la polémique sur l'appartenance politique de l'intellectuel ainsi qu'à la simplification d'une poétique autrement très stratifiée. Pour approfondir la problématique voir, à titre d'exemple, *D' Annunzio di sinistra, Pasolini di destra*, paru sur le *Corriere della sera*, 8 juin 1994, et l'ouvrage de Adalberto BALDONI et Gianni BORGNA, *Una lunga incomprensione - Pasolini fra Destra e Sinistra*, Vallecchi, Firenze, 2010.

la vie civile, la situation sociopolitique et culturelle de son propre pays et de bien d'autres⁴ ». D'un autre côté, Angela Molteni est obligée, elle aussi, de dénoncer l'instrumentalisation à laquelle nous avons assisté ces dernières années, une instrumentalisation de plus en plus axée sur l'ancien dicton du *divide et impera* et qui porte, par conséquent, à une lecture superficielle de l'œuvre pasolinienne, sinon à sa déformation totale⁵.

Au fond, le « personnage Pasolini » a toujours été encombrant – surtout après sa mort – et cela souvent au détriment de son œuvre : le mythe de sa vie d'*outsider* rebelle et anticonformiste ou bien le mystère qui, encore aujourd'hui, entoure son assassinat sont en effet des sujets toujours fascinants, capables de faire de Pasolini à la fois une icône homosexuelle, un prophète inécouté ou bien une victime des intrigues d'État. Pasolini était bien conscient de son statut de personnage public lorsqu'il écrivait en 1974 :

Io non ho alle mie spalle nessuna autorevolezza: se non quella che mi proviene paradossalmente dal non averla e non averla voluta, dall'essermi messo in condizione di non aver niente da perdere, e quindi di non essere fedele a nessun patto che non sia quello con un lettore che io considero degno di ogni più scandalosa ricerca⁶.

Au-delà de la provocation que constitue cette affirmation, il est fort évident que Pasolini, aux yeux de la société italienne des années 70, était un personnage public, dont la vie – plus encore que les ouvrages – était sous les feux de la rampe, en raison de l'attention polémique exercée par les médias.

Aujourd'hui, cette curiosité, par moments morbide, n'est pas encore éteinte : rien de plus facile, par exemple, de trouver sur le web des photos du corps du poète horriblement mutilé, prises à l'hydrobase d'Ostie le jour même de son assassinat⁷. Sur des sites Internet spécialisés en enchères, il est possible d'acheter pour cinq euros la première page originelle du quotidien *Il mattino*, qui annonçait en gros titres la mort du poète⁸. Par ailleurs, dans l'émission *Blu notte*, passée à la télévision le 29 octobre 2008, Carlo Lucarelli reconstruit avec abondance de détails la dernière nuit de Pasolini et le procès qui a suivi son assassinat. Dernier exemple, lorsque, en mars 2010, le sénateur Marcello Dell'Utri annonça avoir retrouvé la dernière partie du roman inachevé *Petrolio*, l'intérêt des médias se concentra plus sur les possibilités que cette découverte aurait impliqué pour la réouverture de l'enquête liée à la mort de Pasolini que sur la portée

⁴ Interview de Angela Molteni avec Luigi Milani, sur http://www.pasolini.net/notizie_intervistaLuigiMilani.htm, consulté le 21/07/2013.

⁵ Sur la fragmentation et la conséquente déformation de la pensée pasolinienne voir l'article de Angela MOLTENI, *Sport nazionale: strumentalizzare Pasolini*, sur http://www.pasolini.net/saggistica_strumentalizzPPP.htm consulté le 08.07.13.

⁶ « Je n'ai pas d'autorité sur mes épaules, sinon celle que vient à moi, paradoxalement, de ne pas l'avoir et ne pas avoir l' désirée, d'être placé dans une position de n'avoir rien à perdre, et donc de ne pas être fidèle à toutes autres conditions que avec un lecteur que je considère comme digne de la recherche la plus scandaleuse ». Ma traduction auprès de l'article 6 ottobre 1974. *Nuove prospettive storiche : la Chiesa è inutile al potere*, dans P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, (dòrenavant SPS) in *Pier Paolo Pasolini, tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1999, p. 356-357.

⁷ Cf. à titre d'exemple, <http://sottoosservazione.files.wordpress.com/2010/06/images2.jpg>

⁸ Cf. www.ebay.it, consulté le 10.04.13.

littéraire du chapitre⁹. D'ailleurs, les dimensions privée et littéraire sont tellement entrelacées entre elles que souvent il est possible de voir dans l'œuvre de cet intellectuel le reflet des deux ; néanmoins, il faut bien remarquer que, si la simplification de la pensée pasolinienne est parallèle à un certain nivellement culturel, le débat critique reste toujours très vif parmi les intellectuels italiens qui, trente-cinq ans après la mort de Pasolini, saisissent encore toute occasion favorable pour reprendre et développer les problématiques liées à certains aspects de ce corpus polyédrique. En effet, l'admission de Pier Paolo Pasolini dans le Parnasse des poètes du xx^e siècle n'est pas du tout évidente, si l'on doit regarder la polémique qui a intéressé la presse italienne en 1995, et encore en 2001¹⁰. D'un côté, il y a les défenseurs de Pasolini qui évoquent ses qualités prophétiques en affirmant la validité de sa poétique au-delà d'un jugement strictement esthétique, de l'autre, les intellectuels qui le définissent comme « un poète sans poésie¹¹ » parce que ses poésies seraient « dei ragionamenti in versi, privi di un concreto e autonomo spessore figurale e di un' autentica immaginazione formale¹² ».

Évidemment, comme le souligne Vanessa de Pizzol à propos de cette même polémique, « qu'un scandale éclate aujourd'hui, ébranle le monde des lettres et résonne au cœur de la société italienne, établit fermement la vitalité et l'actualité immuables de l'œuvre pasolinienne¹³ ». Certes, à l'heure qu'il est, cette question sur la littérarité de son œuvre nous semble moins importante, soit par rapport aux autres obstacles qui se posent pour le nouveau lecteur de Pasolini, soit pour un travail de recherche qui vise à

⁹ Cf. à titre d'exemple les articles parus sur les principaux quotidiens italiens entre le 2 et le 30 mars 2008. Editorial sur *La Stampa*, 02.03.2008, sur <http://www.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cultura/201003articoli/52754girata.asp>, Paolo di Stefano, «Petrolio», il mistero in mostra, sur *Il Corriere della Sera*, 12.03.2011, http://www.corriere.it/cultura/10_marzo_12/di-stefano-petrolio-mistero-mostra_1bca6588-2daa-11df-ab2a-00144f02aabe.shtml, Carla BENEDETTI, *Giallo Pasolini*, sur *La Repubblica*, 29.03.08 sur http://www.repubblica.it/cronaca/2010/03/29/news/pasolini_procura_roma-2985189/.

¹⁰ Il s'agit de la polémique de novembre 1995, qui opposait Giovanni Raboni et Alberto Asor Rosa, et la polémique de juin 2001 qui a opposé Gianni d'Elia et Pie Vincenzo Mengaldo. En 1995, Raboni rappelle les mérites de Pasolini, mais il l'exclut du nom de poète (« [Pasolini était] un poète en tout, dans la critique comme dans le journalisme, dans la philologie, comme dans le cinéma. En tout, sauf dans la poésie »). Asor Rosa lui répond que l'idée rabonienne de poésie est limitée, car « [...] Raboni a tendance à superposer sa propre pratique personnelle en tant que poète à une notion générale de poésie. Rappellez-vous que Leopardi a écrit beaucoup de " raisonnements en vers..." ». Le débat est rapporté par Paolo CONTI, *Raboni: poeta senza poesia. Asor Rosa: no, si legga Leopardi*, su *Il corriere della sera*, 02.11.95. En juin 2001, Gianni d'Elia répond sur *L'Unità* à Pier Vincenzo Mengaldo: « [Pasolini il a été] un grand idéologue et un grand poète, même en prose. Il serait temps d'en finir avec les examens d'ordre esthétiques qu'on lui impose, et d'en accepter la phénoménale charge artistique ». Cf. Gianni D'ELIA, *Perché Pasolini disturba ancora ?*, *L'Unità*, 5.06.01. Mengaldo, de son côté, affirme que « quoi qu'en en pense d'Elia qui se réfugie derrière Pasolini, les œuvres littéraires doivent être jugées selon des critères littéraires. Un point c'est tout. » Cf. Vincenzo MENGALDO *Perché non possiamo non dirci pasoliniani*, dans *L'Unità*, 13.06.01.

¹¹ La définition est de Giovanni Raboni. Son article paru sur *L'Espresso* est repris par Paolo CONTI, *Raboni: poeta senza poesia. Asor Rosa: no, si legga Leopardi*, op.cit.

¹² « [...] des raisonnements en vers, dépourvus d'un épaisseur figuratif concret et autonome, et d'une véritable imagination formelle », ma traduction d'après la citation de Raboni, dans Paolo Conti, *Raboni: poeta senza poesia. Asor Rosa: no, si legga Leopardi*, op. cit.

¹³ Vanessa de PIZZOL, *Pasolini et la polémique – parcours atypique d'un essayiste*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 12.

reparcourir le corpus. Car, de la même manière, les livres qui analysent tel ou tel aspect de son œuvre sont tellement nombreux qu'il devient difficile de les énumérer. En effet, l'une de ses caractéristiques les plus évidentes réside dans sa capacité à avoir exploré différents genres, plus ou moins liés à la littérature (la poésie, le roman, l'essai, la critique..) jusqu'au cinéma, sommet de sa maturité artistique. Donc, dans la mesure où ces œuvres sont riches de renvois entre elles et avec d'autres auteurs, et en raison de la complexité qui lie la vie de Pier Paolo Pasolini, son vécu biographique et son parcours artistique, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi il a été écrit un si grand nombre de textes critiques. De même, il n'y a rien d'étonnant à la préférence accordée par les études critiques à une analyse transversale de l'œuvre pasolinienne : « Négliger une partie de la production au profit d'une autre semble, en effet, impossible et à tout le moins réducteur, s'il est vrai que l'élément isolé ne fait sens que replacé dans l'œuvre qui le contient et l'explique¹⁴. » Ma recherche ne veut pas échapper à cette affirmation, d'autant plus que c'est Pasolini lui-même qui a déclaré : « Ho riprodotto in *Medea* tutti i temi dei film precedenti¹⁵. » En effet, *Medea* représente un moment fortement symbolique dans la production pasolinienne : loin d'être le point d'arrivée de son parcours de recherche, ce film signe plutôt un moment clé qui met en place toutes les obsessions et les contradictions du cinéaste jusqu'à ce moment.

Dans la personnalité d'un artiste, il est possible de tracer souvent – dans ses ouvrages comme dans sa vie – des lignes guides qui, de façon différente, avec plus ou moins d'évidence, nous autorisent à retracer un tableau précis et unitaire. Bien sûr, l'ampleur et la complexité de l'œuvre pasolinienne permettent de parcourir plusieurs de ces voies sans pour cela être exhaustif, si bien que l'analyse d'un seul film pourra sembler encore plus réductrice. Pourtant, comme je l'ai souligné, *Medea* occupe une place bien précise à l'intérieur de la production cinématographique de Pasolini : selon Adelio Ferrero, il fait partie des films dédiés à la recherche des populations disparues¹⁶, tandis que Lino Micciché considère plutôt la composante mythique et lui

¹⁴ Vanessa DE PIZZOL, *Pasolini et la polémique*, op. cit. pag. 15.

¹⁵ P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot*, prefazione di Gian Carlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1983 (ed. or. Jean DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Belfond, Paris, 1970), désormais dans *SPS*, p. 1504. Le volume de 1981 est le résultat de deux interviews en 1969 et en 1975. La première interview fut publiée déjà dans en 1970, et Pasolini écrivit personnellement la *Prefazione dell'intervistato (da leggersi assolutamente)*, en ajoutant des légendes et des indications sur ses réactions aux questions. Dans l'originel français le texte de l'introduction fut traduit en altérant sa signification primaire et tous les 'didascalies' pasolinienne furent ignorées. La traduction italienne pour Editori Riuniti a été conduite sur la base du texte paru en 1981, *Pier Paolo Pasolini, Le dernières paroles d'un impie, Entretiens avec Jean Duflot*, Belfond, Paris, 1981, qui pourtant omet encore une fois les 'didascalies'. En absence d'une traduction française j'ai donc traduit le texte de l'italien, en utilisant le texte du 1981 dans tous les autres cas. L'indication des pages se refait toujours au texte italien paru dans *SPS*.

¹⁶ Ferrero fait la distinction entre cinq moments différents: le cinéma comme lieu du sacré, de *Accattone* (1961) à *Il vangelo secondo Matteo* (1964), le cinéma de poésie et la redécouverte du mythe, de *Œdipe Roi* (1967) à *Porcherie* (1969), la recherche des populations disparues, de *Medea* (1969) à *Il fiore delle mille e una notte* (1974), et le présent comme horreur, donc *Salò* (1975). Cf. Adelio FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia, 1977 et aussi Tomaso SUBINI, *La necessità di morire – Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2007, pag. 9-10.

assigne, dans sa périodisation, la phase du « cinéma du mythe¹⁷ ». Le *Fondo Pier Paolo Pasolini* propose, lui, une troisième périodisation qui place *Medea* au centre du « cinéma d'élite », à côté de *Teorema*, *Edipo Re* et *Porcile*¹⁸, tandis qu'Angela Biancofiore l'insère plutôt dans la catégorie du « réalisme mythique » avec *Edipo Re* et *Appunti per un'Orestide Africana*¹⁹. Bien évidemment, chaque périodisation n'est que la tentative plus ou moins réussie d'encadrer les recherches et les intérêts de Pasolini, mais ce qui saute aux yeux c'est le carrefour symbolique où se trouve placé *Medea*, un carrefour qui croise au moins trois sujets fondamentaux dans le parcours artistique de Pasolini : en premier, l'intérêt pour les minorités en voie de disparition (Ferrero), quoiqu'il s'agisse des minorités du tiers-monde ou bien de la foule composite et hétérogène des bourgades romaines ; en deuxième lieu (Micciché, Biancofiore), la référence au mythe pour reprendre ses réflexions sur le sacré en tant que fondement aconfessionnel de toute expérience religieuse²⁰ ; enfin, plus encore et en profondeur, *Medea* est porteur d'un discours plus large impliquant même le spectateur du film et son rapport avec la société de masse (F.A.P.).

De plus, l'année de réalisation du film (1969) nous évoque aujourd'hui toute une série de représentations désormais entrées dans l'imaginaire collectif –et donc souvent stéréotypées–, mais qui, au moment du tournage, exposaient une réalité avec laquelle il était inévitable de se confronter en réagissant, comme c'est le cas pour l'intellectuel frioulan. Tout, dans le parcours de Pier Paolo Pasolini, nous montre sa volonté d'être un observateur infatigable de la réalité. En outre, beaucoup plus que tout autre intellectuel italien, il a volontairement, parfois narcissiquement, placé son Moi au centre de son œuvre, de façon telle qu'un travail de décodification, d'interprétation, est souvent le seul moyen pour s'approcher de lui. Le centre névralgique de l'œuvre pasolinienne réside donc dans la densité de ces renvois qui entrelacent une vie particulièrement intense–Pasolini aurait dit *violente*–et un moment historique, celui de l'après-guerre et de la nouvelle société de consommation, avec la volonté de réunir ce magma en une seule poétique. Sur ce point, nous ne pouvons

¹⁷ Micciché propose seulement quatre phases: la première, le cinéma des bourgades, de *Accattone* (1961) à *La Ricotta* (1963), la deuxième, le cinéma de l'idéologie, de *La rage* (1963) à *Des oiseaux petits et grands* (1966), le troisième, le cinéma du mythe de *Œdipe Roi* (1967) à *Medea* (1969), le quatrième, le cinéma de la vie et de la mort du *Decameron* (1977), jusqu'à *Salò* (1975). Cf. Lino MICCICHE', *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia, 1975, pag. 158.

¹⁸ La première période est le cinéma National-populaire, de *Accattone* (1961) à *Il vangelo secondo Matteo* (1964), la deuxième est le cinéma d'élite, de *Des oiseaux petits et grands* (1966) à *Medea* (1969), le troisième est la trilogie de la vie, du *Decameron* (1977) à *Les fleurs des milles et une nuits* (1974) et enfin l'abjuration de la trilogie, donc *Salò* (1975). Cf. Laura BETTI, Michele GALLINUCCI (a cura di) *Pier Paolo Pasolini, Le regole di un'illusione*, Fondo Pier Paolo Pasolini con Garzanti editore, Roma e Milano, 1991. Le «Fondo Archivio Pasolini» sera dorénavant indiqué avec la sigle F.A.P.

¹⁹ Dans son essai sur Pasolini, Angela Biancofiore propose la périodisation par nœuds thématiques. Ainsi, le 'realismo epico' inclut *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963), *Il vangelo secondo Matteo* (1964); le 'stile comoico-lirico-allegorico' comprend *Uccellacci e uccellini* (1966), *La Terra vista dalla Luna* (1966), *Che cosa sono le nuvole* (1967), *La sequenza del fiore di carta* (1968). *Medea* (1969), avec *Edipo Re* (1968) e gli *Appunti per un'Orestide africana* (1968-75), rentre dans la catégorie du 'realismo mitico', dès que le 'realismo magico' inclut toute la *Trilogia della Vita* (1971-1973), et le 'stile tragico-allegorico' comprend *Porcile* (1969), *Teorema* (1968), *Salò* (1975). Cf. Angela BIANCOFIORE, *Pasolini*, Palumbo, Palermo 2003, p.129.

²⁰ Tomaso SUBINI, *La necessità di morire*, op. cit. pag. 9

qu'être d'accord avec Walter Siti, lorsqu'il affirme qu'« encore aujourd'hui, lire Pasolini n'est pas inoffensif²¹ », parce que, nous l'avons vu, « tout ce que [Pasolini] dit, même au niveau théorique, est toujours empreint de son expérience personnelle, et cela peut déranger beaucoup lorsque celui qui l'écoute ou le lit a besoin de raisonnements lucides et le plus possible objectifs²² ».

Paradoxalement, lorsque j'ai commencé mes recherches sur Pasolini, j'ai croisé un texte qui a été marginal dans mon travail, mais qui m'a fourni une perspective importante pour orienter mes études sur la *Medea* pasolinienne. En 1995, Franco Fortini, collègue et adversaire de Pasolini – en tout cas souvent un interlocuteur privilégié²³ –, publiait un livre dans lequel il reprenait les étapes de ce rapport compliqué. Évidemment, le débat intellectuel et politique qui a intéressé ces deux grands protagonistes du xx^e siècle nous semble désormais épuisé. Pourtant, dans son introduction, Fortini estime nécessaire de se tourner vers un jeune lecteur hypothétique :

E a uno o due di quei giovani anche vorrei dire: come si impara una lingua straniera, cercate di capire la lingua nostra, solo in apparenza simile a quella che ogni giorno impiegate conversando o pensando. Se ritenete che non valga la fatica, chiudete in fretta i nostri libri e l'età che li produsse; e buona fortuna²⁴.

Fortini introduit un parallélisme important. En effet, les obstacles qui se posent dans l'étude d'une nouvelle langue peuvent être comparés aux difficultés qu'il y a à s'approcher de la totalité de l'œuvre pasolinienne : il y a, bien évidemment, des faux amis, des mots qui nous semblent familiers mais qui ont perdu leur signification ou en ont changé au fil des années. Il faut rajouter toute une structure, une architecture, dans laquelle il est nécessaire de se plonger, tout en gardant ses distances pour garder la lucidité et la neutralité voulues.

De plus, le point de vue particulier que j'ai choisi pour cette recherche m'a conduit à affronter non seulement la composante littéraire d'un texte, mais aussi, et surtout, les références plus ou moins voilées d'un parcours artistique qui a croisé un moment critique dans l'histoire culturelle et politique italienne. Ainsi, loin de représenter seulement un carnet de bord sur lequel transcrire son commentaire sur les événements et les changements au sein de la société, *Medea* représente l'énième tentative de lecture

²¹ Interview à Walter Siti par la Redaction de Rai International, Pier Paolo Pasolini secondo Walter Siti, 1999, sur http://www.pasolini.net/saggistica_waltersiti_rainternational.htm#ancoraadesso, 20/07/11.

²² «Tutto quello che [Pasolini] dice anche a livello teorico é sempre tinto da una sua esperienza personale, e questo fatto può dare molto fastidio quando chi ascolta o chi legge ha bisogno di ragionamenti lucidi e il più possibile oggettivi.» *Ibidem*.

²³ Le 31 décembre 1961 Pasolini écrit à Fortini : «Tu esisti in me: esisti tanto da essere l'ideale destinatario di quasi tutto quello che scrivo» («tu existes en moi: tu existes tellement que tu es le destinataire idéal de presque tout ce que j'écris.») Ma traduction d'après Pier Paolo PASOLINI, *Lettere, (1940-1954)- (1955-1975)*, vol. II, sous la direction de Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1988, p. 1156.

²⁴ «Je voudrais dire, à un ou deux de ces jeunes: essayez de comprendre notre langue comme pour apprendre une langue étrangère, qui est seulement à l'apparence similaire à celle que vous utilisez tous les jours pour parler ou penser. Si vous croyez que cela ne vaut pas l'effort, fermez vite nos livres et l'âge qui les a produit ; et bonne chance. » Ma traduction d'après le livre de Franco FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993.

du réel à partir des évolutions et involutions de la pensée pasolinienne. Par ailleurs, ce film témoigne de la douleur d'un intellectuel pour les changements tragiques – car jugés trop rapides et irréversibles – qui ont modifié le visage d'une culture, en le déformant jusqu'à le rendre méconnaissable²⁵.

En somme, la *Medea* pasolinienne pourrait sans doute être interprétée simplement comme la réécriture moderne d'un mythe célèbre : néanmoins, il est évident que le film fait partie d'un parcours de réflexion plus vaste qui, tout en gardant l'aspect poétique de l'œuvre, touche aussi des prises de positions précises par rapport à la société de son temps. Pasolini ne coupe jamais le lien entre poésie et politique, comme on peut le voir dans un débat de 1964 :

Certo che non bisogna dare né alla parola *politica* né alla parola *poesia* un significato comune, corrente, conformistico, bisogna recepire questi due termini, queste nozioni, in modo, diciamo così, molto largo, ampio, filosofico, non pratico nel senso spicciolo²⁶.

Ce débat a le grand mérite d'éclaircir la position de Pasolini à l'égard de ces deux mots. Le poète dessine le contour idéal d'une œuvre qui cherche désespérément l'équilibre entre forme poétique et engagement politique, conçu selon le mot grec de *polis* (la communauté des citoyens). Selon Pasolini, la simple lecture d'une poésie permet de revenir à la situation politique de n'importe quel poète²⁷, car il est évident qu'il y a un lien indispensable dont il faut tenir compte, d'autant plus qu'avec le temps la trace de ces liens risque de s'affaiblir et de se fragmenter.

Ainsi, nous voyons que toutes les grandes thématiques que nous avons esquissées vont toucher le sujet choisi pour notre recherche : film-poème, *Medea* constitue l'énième travail personnel du cinéaste pour donner son propre point de vue sur les problèmes sociopolitiques du monde contemporain. De plus, il représente les choix esthétiques du « cinéma d'élite », qui à son tour est la réponse de Pasolini à l'encontre de l'homologation dominante. Pour finir, il marque un moment important de la vie de l'intellectuel, qui coïncide avec les années 60 et 70 et se situe donc à l'apogée de la polémique « corsaire » de Pasolini.

Même si cette répartition peut s'avérer schématique, il me paraît donc indispensable de commencer ce chapitre par un aperçu biographique, pour retracer les éléments essentiels que nous retrouverons par la suite dans *Medea*. Nous suivrons également

²⁵ Dans une interview avec Alberto Arbasino, en 1963, Pasolini donne de l'Italie la définition suivante:

« L'Italie est un corps superbe, mais partout où tu le touches ou le regardes tu vois les nœuds visqueux et noirs d'un serpent, l'autre Italie. Comment pouvez-vous faire l'amour avec un corps enveloppé par un serpent? Ainsi commence la chasteté. », dans P.P. PASOLINI, *SPS* op. cit. p. 1575.

²⁶ « Certes, il ne faut pas donner au mot *poésie* ou au mot *politique* une signification courante, commune, conformiste; il faut accueillir ces deux termes, ces notions, d'une façon, pour ainsi dire, très large, ample, philosophique, et ne pas lui donner une signification pratique, à bon marché », P. P. PASOLINI, *SPS* op. cit. p. 755.

²⁷ « Vous pouvez toujours revenir à la situation, la position politique du poète, toujours. », *ivi* p. 756.

un parcours parallèle en côtoyant la production pasolinienne, avec une attention particulière pour le sujet mythique. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur une autre biographie, celle de l'Italie des années 60 et 70, analysée bien sûr à travers la loupe—à la fois déformante et prophétique—de Pasolini, qui se déplace entre utopie et désenchantement. Nous étudierons ses prises de position par rapport aux mouvements sociaux de 68, ainsi que ses réflexions sur le lent processus de la démocratie au tiers-monde et sur l'avènement simultané de son industrialisation, pour conclure avec la polémique contre la société de consommation et les mécanismes du pouvoir du « Palais ».

La deuxième partie sera, en revanche, entièrement consacrée au film *Medea*. Même si un grand travail critique de reconstruction a déjà été fait²⁸ et qu'il y a un nombre toujours croissant de thèses²⁹ qui se sont occupées, même en passant, de la *Medea* pasolinienne, mon travail trouve son originalité dans le fait de replonger le film, non seulement dans le parcours artistique du cinéaste, mais aussi dans le climat culturel de son temps. Or nous verrons que Pasolini a puisé à différentes sources pour son film : en fait, à côté de la Médée vindicative d'Euripide, il y a aussi le scénario conçu par le célèbre metteur en scène danois Carl Theodor Dreyer pour un projet de film jamais réalisé. Par ailleurs, il est indispensable d'analyser les sources théoriques, expressément citées par Pasolini : la conception du sacré de Mircea Eliade, mais encore les traités sur les rites et le sacré dans Frazer et Lévy-Bruhl, et les études d'Ernesto De Martino.

Par la suite, nous analyserons les scènes du film pour mieux comprendre son mécanisme interne, ainsi que la dichotomie sur laquelle se fonde tout l'ouvrage. Quant à la réception du film, les articles parus dans la presse – italienne pour la majorité – entre décembre 1969 et 1970 sont le témoignage d'un climat culturel précis et, pour cette raison, il leur sera consacré une analyse approfondie. Le chapitre dédié à Médée continuera ensuite avec un examen des choix formels et idéologiques qui sont à la base du « cinéma d'élite » : « Le langage cinématographique devient plus sensible à la recherche et à l'expérimentation ; l'aspect visuel, qui ne repose plus sur la culture picturale, est accentué de manière libre et il prédomine sur la parole ; ses films deviennent des univers expressifs gouvernés par la métaphore, l'apologue, la contamination des codes linguistiques³⁰. »

Pour conclure, la dernière partie reprendra le problème auquel, avec *Medea*, Pasolini avait cherché à donner une solution sans y réussir : en fait, le film se termine avec la défaite de toute conciliation entre le présent et le passé, sans trouver une forme de synthèse qui puisse les renfermer. Par la suite, Pasolini fera osciller les plateaux de la balance tantôt vers une transaction possible, tantôt vers un pessimisme apocalyptique :

²⁸ Roberto CHIESI (a cura di), *Pasolini, Callas, Medea*, FMR-ART'E, Castenaso, 2007.

²⁹ Pour une liste non exhaustive des thèses qui se sont occupées de la *Medea* pasolinienne cf. la bibliographie au fond de ce travail, p. 299-325.

³⁰ Piero SPILA, *Pier Paolo Pasolini – La vita, la morte, la nostalgia del passato, l'ansia del futuro: il sapore più autentico del cinema d'autore*, Gremese, Roma, 1999.

nous concentrerons donc notre analyse sur ces deux bifurcations apparemment opposées du parcours pasolinien, qui trouvent en *Medea* leur carrefour idéal. D'un côté, il y aura donc le projet dédié au tiers-monde, avec les *Appunti per un'Orestiade Africana* où, pour un moment, la conciliation entre présent et passé semble être possible, même si elle se concrétise seulement à travers l'utopie de la poésie ; de l'autre côté, il y a de nouveau Oreste—avec la pièce de théâtre *Pilade*—et le mythe des Argonautes repris dans *Petrolino*, roman inachevé, symbole du désespoir et de la solitude qui caractérisent la dernière production de Pasolini. Entre ces deux plateaux, un point d'équilibre est représenté par le dernier recueil de poésie *Trasumanar e organizzar*, composé pendant le tournage de *Medea* : ignoré par la critique, au point que Pasolini décide d'écrire lui-même sa recension, cet ouvrage contient une section dédiée à Maria Callas, mais il témoigne surtout de la difficulté de plus en plus aiguë d'être un poète civil³¹, et il peut bien représenter, dans sa complexité dramatique, une sorte de conclusion pour notre itinéraire au cœur de *Medea*.

[...] *E quanto a me continuerò (in prima persona, s'intende) ad avere dei barbari la poetica idea che mi rende meravigliosa la vita*³².

³¹ On peut retracer la signification que Pasolini donne au mot civile en écoutant son interview avec Enzo Biagi, tournée en juillet, 1971. « Sono direttamente interessato a quelli che sono i cambiamenti storici. Cioè io, tutte le sere, tutte le notti, la mia vita consiste nell'avere rapporti diretti, immediati, con tutta questa gente che sta cambiando. E quindi questo fa parte della mia vita intima, della mia vita privata, della mia vita quotidiana, è un problema mio. » Interview complète sur <http://www.youtube.com/watch?v=TciMFC7eTJo> et suivantes.

³² P. P. PASOLINI, *L'ortodossia*, dans *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano, 1971. Ma traduction: « Et quant à moi, je continuerai (en première personne, bien sûr) / d'avoir des barbares l'idée poétique / qui me rend la vie magnifique ».

I. PARCOURS BIOGRAPHIQUE (1922-1975)

En dépit de l'exceptionnalité qui entoure son personnage, Pasolini choisit délibérément de faire référence à un socle culturel commun à tous les Italiens de sa génération. Cela s'illustre concrètement lorsqu'il déclare à Jon Halliday : « Le mie origini sono, in modo abbastanza tipico, quelle dell'italiano piccolo-borghese: sono un prodotto dell'Unità d'Italia. »¹, puis à Jean Duflot, l'année suivante: « Sono nato in una famiglia tipicamente rappresentativa della società italiana: un vero prodotto d'incrocio...un prodotto dell'Unità italiana »². Ces répliques à Halliday et Duflot sont le résultat de deux interviews conduites entre 1968 et 1975: Pasolini accepta alors de se faire interviewer par deux journalistes étrangers. Ces dialogues, se situant entre la biographie et l'essai, paraîtront en deux volumes qui sont parmi les plus significatifs pour repérer les nœuds fondamentaux de son parcours humain et artistique. En comparant les deux ouvrages, l'un des éléments qui éveille l'attention du lecteur est sans doute le fil conducteur des répliques, qui montre à la fois une volonté d'analyse³ et le besoin de donner une signification rétrospective à trente ans de carrière; carrière marquée par la conscience poétique d'un auteur qui a sans cesse pratiqué une observation infatigable de la réalité sociale et politique de l'Italie d'après-guerre.

Pasolini, en dessinant son autoportrait, se montre souvent chevalier errant et solitaire, et cela bien avant que l'image de l'intellectuel provocateur et isolé ne prenne réellement corps au sein des années 60. C'est pour cette raison qu'une analyse attentive ne doit exclure ni ses tentatives de collaboration avec la communauté intellectuelle italienne, ni son dialogue avec la société de son temps, comme le démontrent la revue *Officina* ou bien les *Dialoghi con i lettori* dans l'hebdomadaire *Vie Nuove*⁴. Ainsi, les années '60 représentent pour Pasolini le point d'extrême convergence entre l'élaboration d'une poétique et la tentative de dialogue avec son public. *Medea*, élaborée peu après le

¹ « Mes origines sont, d'une façon plus ou moins typique, celles d'un italien issu de la petite bourgeoisie: elle sont un produit de l'Unité d'Italie ». Ma traduction d'après P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, désormais dans *SPS*, p. 1285.

² « Je suis originaire d'une famille typiquement représentative de la société italienne: un vrai produit de croisement...un produit de l'unité italienne ». P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*. dans *SPS*, p. 1504.

³ Pasolini montre d'avoir bien présent l'apport de la psychanalyse, comme il avoue à Jean Duflot au début de son interview : « Mi dispiace quasi che non sia uno psicanalista, perché, dal canto mio, provo una grande curiosità per questo metodo di indagine, e ho letto abbastanza per dubitare di poter parlare delle mie relazioni parentali in termini poetici, in modo semplice o anche solo aneddotico. », *Ibidem*. p. 1407.

⁴ *Officina* est la revue fondée à Bologne, en 1955, dont la rédaction est composée par Pasolini, Francesco Leonetti et Roberto Roversi, et ensuite Angelo Romanò, Gianni Scalia et Franco Fortini. La revue, bimestrielle, paraît entre mai 1955 et avril 1958, puis avec deux derniers numéros en 1959. Les *Dialoghi con Pasolini* couvrent une période qui va du 28 mai 1960 au 30 mai 1965 : c'est la première occasion dans la carrière de Pasolini d'instaurer un contact direct avec ses lecteurs, et la rubrique bien démontre la volonté de l'intellectuel de maintenir un canal ouvert pour la communication, au moins avec la partie de la société qui est encore prête à l'entendre.

mouvement de 1968, signera le début d'une crise qui le conduira à un isolement de plus en plus aigu, ainsi qu'à la remise en cause, non seulement de l'œuvre d'art en tant que simple produit de consommation, mais également de tout dialogue possible entre l'intellectuel et la nouvelle société italienne. À partir de la crise représentée par le mouvement étudiant, Pasolini semble faire le vide autour de lui en reniant ses anciens maîtres et sa propre production (l'abjuration de la *Trilogia della vita*), jusqu'à multiplier ses interventions polémiques – qui perdent alors la forme du dialogue pour s'endurcir dans des monologues sans échange avec les lecteurs.

Bien que les points de rupture de la biographie pasolinienne soient désormais très connus, il nous faut une nouvelle fois esquisser la vie de cet intellectuel polyédrique pour retracer le nœud fondamental de son itinéraire qui, comme nous l'avons vu, se joue entièrement dans l'interaction permanente entre sa vie et son œuvre artistique.

I.1. La jeunesse à Bologne et le Frioul mythique.

« [...] Si Casarsa sollicite l'écriture du désir, c'est à Bologne que revient l'apanage du désir de culture. [...] Casarsa figure la révélation poétique et individuelle, Bologne, quant à elle, la révélation méthodologique et culturelle⁵ ». Cette distinction, relativement schématique, montre bien dans quelle mesure ces deux villes – Bologne dite la grosse, la savante, la rouge et Casarsa della Delizia, petite commune de la province de Pordenone – deviennent, dans l'univers symbolique de Pasolini, le siège de deux différentes sources d'inspiration.

La famille Pasolini arrive à Bologne en 1937 suite aux nombreux déplacements d'une ville à l'autre dus à la carrière militaire du père de Pier Paolo. Pour le jeune Pasolini alors âgé de quinze ans (il est né le 5 mars 1922), Bologne sera la ville des études universitaires, des premiers projets culturels, d'un enrichissement littéraire qui le voit fouiller les étagères des « Portiques de la Mort », lieu des bouquinistes bolonais et symbole de ses premières approches de la critique littéraire. Bologne sera également la ville des rencontres culturelles, surtout celle, essentielle, de Roberto Longhi, professeur d'histoire de l'art avec qui Pasolini, fasciné par ses cours sur les peintres Masolino et Masaccio, voudrait écrire sa thèse. Il apprendra de Longhi une leçon d'ordre méthodologique, mais aussi une procédure qui gouvernera son cinéma, et qui consistera à lui appliquer la loi des contraires et de la confrontation directe – comme il le reconnaîtra ouvertement quelques années plus tard⁶ en revenant dans ses écrits sur son ancien professeur. « Le fragment d'univers formel s'opposait donc physiquement, matériellement, au fragment d'un autre univers formel : une 'forme' à une autre 'forme' »⁷. Pasolini fait ici référence à l'enseignement de Longhi mais, si l'on sort cette citation de son

⁵ Vanessa DE PIZZOL, *Pasolini...* op.cit. p. 27.

⁶ P. P. PASOLINI, *Una discussione del '64*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 781.

⁷ P. P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, dans *Saggi sulla Letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, in *Pier Paolo Pasolini, tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1999, p. 331, dorénavant *SLA*.

contexte, nous pouvons remarquer qu'elle pourrait être appliquée en gardant son exacte signification pour expliquer, par exemple, l'opposition qui se joue entre la Colchide barbare de Médée et la Corinthe rationnelle de Jason. Vingt-cinq ans après, donc, la leçon de Longhi est encore très présente dans l'esprit de Pasolini.

Finalement, Bologne est aussi le lieu où Pasolini peut confronter ses positions par rapport au fascisme, même si son opposition est encore « d'ordre exclusivement culturel »⁸. En effet, c'est encore sous l'égide de la GIL⁹ que figurent ses premiers articles, ou encore un voyage à Weimar organisé pour favoriser la rencontre des jeunes des pays fascistes ou gravitant autour du fascisme.

Dans la ville de Goethe et de Schiller, Pasolini a la possibilité de rencontrer d'autres jeunes européens: c'est l'occasion pour lui d'échanger ses idées sur le nouveau panorama littéraire européen et de manifester son intolérance à la rhétorique de la propagande et du pouvoir. Néanmoins, cette rencontre est aussi révélatrice de son appartenance nationale, car « nel sentirmi maggiormente europeo, mi sentivo maggiormente, e quasi disperatamente, italiano »¹⁰.

Avec les derniers soubresauts de la guerre, il est appelé aux armes quelques jours avant la signature de l'armistice du 8 septembre. Capturé par les Allemands, il parvient à s'enfuir et, au terme d'une longue marche, il revient à Casarsa. La petite commune frioulane représentera le point de convergence entre les nouveaux intérêts culturels de Pasolini et sa vocation pédagogique, qui trouve un terrain fertile pendant la guerre à cause de la difficulté pour les étudiants de suivre des cours réguliers. Pasolini ouvre les portes de sa maison et, grâce à l'aide de ses amis puis de sa mère, dispense des cours orientés surtout vers la poésie et l'histoire de la littérature, mais également vers les sciences et les langues. Ses élèves, âgés d'une quinzaine d'années, sont les éléments déclencheurs de ses premiers troubles, entre invocations, remords et sentiment de culpabilité, qui signeront toute la période frioulane. Néanmoins, le Frioul est également le lieu de la découverte du marxisme, et cela parallèlement à son inscription au Parti Communiste. Avec un processus très similaire à celui qui lui avait fait choisir le dialecte frioulan, l'appartenance politique prend aussi sa forme à travers la rencontre des paysans des villages autour de Casarsa. L'émotion éprouvée devant le mot *rosada* écrit pour la première fois est comparable à ses premières expériences de la lutte des classes et le fait que ces deux événements soient liés au monde paysan démontre une connotation

⁸ P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* dans *SPS*, op. cit. p. 1290.

⁹ La *Gioventù Italiana del Littorio* (GIL) était une organisation de jeunesse fasciste fondée en 1937. Son but était de former les jeunes italiens de manière spirituelle, sportive et militaire, en suivant l'idéologie du Parti National Fasciste. La GIL bolonaise promouvra dans les années '42-'43 une revue littéraire, « Il setaccio », qui déjà dans son titre montre la volonté de jugement sur la production artistique contemporaine : Pasolini collaborera activement jusqu'au mois de mai 1943, date qui marque la fin de la revue.

¹⁰ « Je me sentais plus européen et, pour cela, je me sentais encore plus, et presque désespérément, italien », ma traduction auprès de P.P. PASOLINI, *Cultura italiana e cultura europea a Weimar*, dans *SPS*, op. cit. p. 5.

idéologique qui laissera des traces visibles encore dans les années qui suivent.

In quel periodo, in cui tornavo alle fonti di una lingua primitiva, per opposizione a quanto allora rifiutavo, i contadini del Friuli conducevano un'aspra lotta contro i grandi proprietari fondiari della regione. Lì ho fatto una prima esperienza della lotta di classe. La lotta dei lavoratori agricoli destava in me tutta una nostalgia della giustizia, al tempo stesso in cui soddisfaceva la mia inclinazione alla poesia. Quindi l'idea di comunismo è venuta naturalmente associandosi, fondendosi con quella delle lotte contadine, alle realtà della terra. Può darsi che persino la mia adesione al Pci sia stata sentimentalmente determinata da quell'esperienza ... Non lo nego ...¹¹

À toutes ces raisons, il faut sans doute ajouter le sentiment qui accompagne la mort de son frère Guido, victime des partisans de gauche liés aux forces slavo-communistes de Tito. Accusé d'incohérence, sinon de parjure, par le MPF (Mouvement pour l'Autonomie du Frioul, soutenu jusqu'alors par Pasolini), l'engagement de l'intellectuel au sein du PCI ne constitue toutefois pas une fin en soi. Il obéit plutôt à ses nouveaux intérêts et refuse tout cloisonnement au bénéfice de la critique.

Entre Casarsa et Valvasone, petite commune où Pasolini a obtenu un poste de professeur, la vie frioulane coule doucement, unissant le militantisme politique à la sortie de son premier recueil de poésie, qui reçoit les éloges de Contini. Néanmoins, une brèche s'ouvre bientôt dans ce paradis: le 22 octobre 1949, Pasolini reçoit une plainte pour détournement de mineurs et comportements obscènes. À l'origine du scandale: une fête champêtre dans le village de Ramuscello et la compagnie nocturne de trois jeunes garçons. La direction du PCI, sans attendre le procès, prononce son expulsion du parti, et son poste d'enseignant lui est retiré, malgré les protestations des familles. De plus, la presse locale s'empare de la nouvelle et, pour la première fois de sa vie, son nom est associé au mot « scandale ».

1.2. Rome et la découverte de la réalité.

Le 28 janvier 1950, accompagné par sa mère, Pasolini rejoint la ville de Rome: à l'univers paysan du Frioul succède la population des périphéries, à laquelle s'associera bientôt l'intérêt pour la langue des bourgades. Mais plus encore, dans la capitale, Pasolini investit de nouveaux domaines d'expressions tels que le roman ou le cinéma. Il expérimente également de nouvelles formes de collaboration à travers la création de la revue *Officina* et ses nouvelles amitiés avec les intellectuels qui se sont, comme lui, installés dans la capitale.

¹¹ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean DufLOT*. dans *SPS*, op. cit. p. 1416. « À cette époque, où je retournais aux sources d'une langue primitive pour m'opposer à tout ce que je refusais alors, les paysans du Frioul menaient un dur combat contre le gros propriétaires de la région. C'est là que j'ai fait une première expérience de la lutte des classes. La lutte des ouvriers agricoles éveillait en moi toute une nostalgie de la justice, en même temps qu'elle satisfaisait mes penchants pour la poésie. L'idée de communisme s'est donc naturellement associé, fondue à celle des luttes paysannes, aux réalités de la terre. Il se peut même que mon adhésion au P.C.I. ait été sentimentalement déterminée par cette expérience-là...Je ne le nie pas... ». Cf. aussi P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* dans *SPS*, op. cit. p. 1293

Les années 50 s'ouvrent donc sur la poursuite de ce qu'il avait commencé dans le Frioul, avec le travail autour des vers de *La meglio gioventù* et, sur les traces de cette dernière, la réalisation d'une anthologie de la poésie dialectale du XX^e siècle. Toutefois, la découverte du dialecte romain l'emmène vers de nouvelles expérimentations, orientées cette fois vers le genre narratif avec la publication, en 1955, de *Ragazzi di vita* et, en 1959, de *Una vita violenta*. Enfin, une fois que l'alchimie entre la poésie et le dialecte semble avoir perdu de sa signification première, Pasolini abandonne ce dernier au profit de la poésie en langue italienne, avec la préparation, en 1955, du *Canzoniere italiano*, qui se veut être une anthologie de poésies populaires. La première décennie romaine s'enrichit également de deux nouveaux recueils de vers : en 1956 paraît *Le ceneri di Gramsci*, inspiré par les événements politiques et idéologiques du moment et, en 1958, *L'usignolo della chiesa cattolica*.

En dépit de la notoriété des années suivantes, Pasolini est en proie à de grandes difficultés économiques lors de cette première période romaine. Dépourvu de gagne-pain, il accepte un poste d'enseignant à Ciampino et multiplie les collaborations avec des quotidiens de toutes orientations politiques – parfois même d'extrême droite¹², à l'opposé de son engagement dans la presse communiste du Frioul. Il commence également ses premières collaborations avec le cinéma, en écrivant les scénarios de films comme *La figlia del fiume* de Mario Soldati, *Le notti di Cabiria* de Federico Fellini, *La giornata balorda* de Bolognini et *Il Bel Antonio*, du roman de Vitaliano Brancati. Ainsi, il écrit à Contini : « J'avance parallèlement sur deux voies, vers de nouvelles stations. Je ne suis pas horrifié comme le seraient les littéraires médiocres ici à Rome: je ressens un peu d'héroïsme »¹³.

En 1955, la constitution de la revue *Officina* démontre la volonté de Pasolini de s'insérer dans le vaste panorama culturel de son temps: *Officina*, fascicule bimestriel de poésie, vient donc enrichir les dizaines de revues qui revendiquent une spécificité littéraire, mais aussi – au moins pour la plupart d'entre elles – une appartenance politique plus ou moins déclarée. La présence de Pasolini y est déterminante et les personnalités qui collaborent à la revue sont bien identifiées dans l'univers culturel italien, ce qui portera inévitablement à une confrontation-contraste au sein du comité de rédaction. De plus, avec le temps, Pasolini semble faire d'*Officina* la tribune sur laquelle il va « jouer à la littérature d'opposition », pour utiliser une expression de Fortini¹⁴, qui démissionnera de la revue en partie pour cette raison. Ainsi, en 1959, après quatre ans de collaboration, à cause d'une épigramme polémique sur le pape et la conséquente décision de l'éditeur Bompiani de suspendre le financement de la revue, *Officina* arrête ses publications. Grâce à la collaboration de voix influentes dans le monde culturel italien (Bertolucci, Gadda, Caproni, Luzi, Volponi, Penna, Ungaretti, Calvino, Rebora pour en citer quelques-

¹² Cf. Nico NALDINI, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989, p. 144.

¹³ Cf. P. P. PASOLINI, *Lettera a Contini*, mars 1951 dans *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1986.

¹⁴ Franco FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993, p. 108.

uns), *Officina* reste une expérience éditoriale parmi les plus importantes du XX^e siècle.

Une fois l'expérimentation liée à la revue terminée, les années 60 s'ouvrent pour Pasolini avec une collaboration à l'hebdomadaire officiel du PCI, *Vie Nuove*, dont la directrice est Maria Antonietta Macciocchi. La fonction dialogique et la recherche de contact avec le public se croisent ici avec une tendance de plus en plus polémique à l'égard de la société italienne, coupable à son avis d'être tombée sous le charme du capitalisme et de l'homologation. De plus, ses voyages en Orient et en Afrique lui ouvrent un nouvel horizon de comparaison qui nourrit sa critique d'un regard plus vaste par rapport à la prétendue «marche vers le progrès» de l'Italie.

Pasolini est contesté, les procès sont à l'ordre du jour¹⁵ et le public est partagé entre le mépris et l'admiration: parmi les lecteurs de *Vie Nuove* il y en a aussi beaucoup qui l'invitent à profiter de son statut de personnage public pour dénoncer la situation italienne, et Pasolini ne peut que répondre:

Ma come faccio ? Tutti voi dovreste capire che descrivendo un "caso" italiano di miseria, di ingiustizia, intendo in esso simboleggiare, sintetizzare, tutti gli altri casi analoghi. Che, lo so, sono infiniti nella nuova Italia del benessere che si avvia, con penosa baldanza, sulla strada della socialdemocrazia (se tutto va bene!).¹⁶

Enfin, l'observation des changements sociaux trouve son reflet dans l'expérience essentielle du cinéma, car l'amour de Pasolini pour la pellicule remonte à ses années juvéniles, lorsqu'il parcourait alors des kilomètres pour voir les chefs-d'œuvre du Néoréalisme:

Ricordo di essere andato apposta da Casarsa a Udine per vedere *Ladri di biciclette*, e soprattutto *Roma città aperta*, che vidi su in Friuli e fu per me una scossa che ancora ricordo con emozione.¹⁷

Le cinéma représente pour Pasolini un langage distinct qui, d'une façon différente de la langue orale ou écrite, peut exprimer la réalité à travers la réalité elle-même: il est donc, pour lui, un système de signes dont la sémiologie correspond au même système qui compose la réalité. Sur la trace de ces réflexions théoriques, qui toutefois ne sont pas encore conceptualisées à un niveau théorique, il tourne son premier film, *Accattone*. C'est en 1961, l'année instable du gouvernement Tambroni, représentant du parti de la Démocratie Chrétienne qui est devenu président du Conseil grâce aux votes de l'extrême

¹⁵ On peut compter treize procès, contre Pasolini ou ses ouvrages, entre le 1961 et le 1970. Pour approfondir le sujet cf. http://www.pasolini.net/processi_brevi_descrizione.htm

¹⁶ « Mais comment puis-je faire? Vous tous, vous devriez comprendre que, en décrivant un "cas" de la misère italienne, de son injustice, je veux qu'il symbolise, qu'il synthétise tous les autres cas similaires. Cela, je le sais, sont infinis dans la nouvelle Italie du bien-être, qui s'achemine, avec sa bravade pathétique, sur le chemin de la démocratie sociale (si tout va bien!) » *I dialoghi con Pasolini su «Vie Nuove» 1962*, dans SPS, op. cit. p. 1005.

¹⁷ «Je me souviens d'être allé de Casarsa à Udine pour voir *Ladri di biciclette*, et surtout *Roma città aperta*, que j'ai vu dans le Frioul et qui fut un choc, dont je me rappelle encore avec émotion ». dans P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* dans SPS, op. cit. p. 1304.

droite¹⁸. À propos de son premier film, Pasolini déclare qu'*Accattone* reste le symbole de la fin du Néo-réalisme, conçu comme l'expression cinématographique de la *Resistenza* et de l'espoir de l'avènement d'une société nouvelle. Le parallélisme avec la situation italienne est donc évident, car pour l'intellectuel le gouvernement de Tambroni n'est que le sommet d'un iceberg qui voit dans sa base «tout le procès de restauration de l'officialité et de l'hypocrisie»¹⁹.

En septembre 1962, après la présentation de *Mamma Roma* au festival du cinéma de Venise, Pasolini se trouve à Assise et il commence à entrevoir la possibilité de réaliser un film non pas sur le Christ, mais plutôt sur «la vie du Christ avec, en plus, deux mille ans d'histoires qui ont été raconté sur sa vie»²⁰. À la même époque, influencé par le projet sur l'évangile, il tourne le court-métrage *La ricotta*: l'histoire de Stracci, sous-prolétaire obsédé par la faim. C'est également l'occasion pour lui de provoquer pour la énième fois la bourgeoisie italienne. D'ailleurs, si l'on veut comprendre pourquoi le film est accueilli avec froideur, il suffit de lire la recension d'Alberto Moravia:

La chiave del mistero va ricercata, secondo noi, oltre che nell'impreparazione culturale di molti critici, anche nella ingenua mancanza di tatto di Pasolini. Diamine: il regista nell'intervista dichiara: 'L'Italia ha il popolo più analfabeta e la borghesia più ignorante d'Europa', ed ecco che scontenta così i partiti di destra come quelli di sinistra. Poi, peggio ancora, Orson Welles rincara: 'L'uomo medio è un pericoloso delinquente, un mostro. Esso è razzista, colonialista, schiavista, qualunquista', ed ecco scontentati tutti quanti. L'Italia del passato, infatti era il paese dell'uomo, in tutta la sua umanità; l'Italia di oggi, invece, è soltanto il paese dell'uomo medio.²¹

Pour Pasolini, *La Ricotta* est l'occasion de subir un énième procès. Il est accusé d'outrage à la religion d'État et il écopera à cette occasion d'une peine de quatre mois de prison avec sursis. Toutefois, en dépit de la critique des réactionnaires catholiques, Pasolini s'efforce de maintenir le dialogue avec la composante progressiste de la Démocratie Chrétienne. Sa collaboration avec la Pro Civitate Cristiana se ressent d'ailleurs de la circonstance politique de son temps qui, avec la montée sur trône de Saint-Pierre du pape Jean XXIII en 1958, avait eu comme conséquence l'intensification des contacts entre les forces politiques opposées. Déjà, en 1962, Lucio Lombardo Radice, dirigeant du Parti Communiste italien, avait remarqué cette exigence de collaboration, en répondant à Pasolini dans sa rubrique dans *Vie Nuove*: «[...] il grande, difficile problema, dalla soluzione

¹⁸ Cf. Philip COOKE, *Luglio 1960 : Tambroni e la repressione fallita*, Teti, Milano, 2000.

¹⁹ P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* dans SPS, op. cit. p. 1308.

²⁰ *Ibidem*. p. 1337.

²¹ « La clé du mystère doit être repérée, à notre avis, à la fois dans le manque de préparation culturelle de nombreux critiques, mais aussi dans la maladresse naïve de Pasolini. Diable: le réalisateur dit dans l'interview: «L'Italie a la population la plus analphabète et la bourgeoisie la plus ignorante de l'Europe» et voilà, il mécontente les partis de droite et les partis de gauche. Puis, encore pire, Orson Welles ajoute: «L'homme moyen est un criminel dangereux, un monstre. Il est raciste, colonialiste, esclavagiste, je-m'en-fichiste » Et voilà que tout le monde est mécontent. 'Italie du passé était le pays de l'homme, dans toute son humanité; l'Italie d'aujourd'hui, cependant, n'est que le pays de l'homme moyen. » Ma traduction d'après le texte de Alberto MORAVIA, *L'Uomo medio sotto il bisturi*, sur *L'espresso*, 3.03.1963, dans http://www.pasolini.net/processi_ricotta_recensioni.htm consulté le 26.08.13.

del quale dépendent et consolidation de la démocratie et avancée vers le socialisme en Italie, dans notre période historique [è] le problème de la collaboration entre marxistes et catholiques dans un'œuvre politique révolutionnaire »²². Pasolini lui donne une réponse qui, à la lumière de *Medea*, se révélera très significative:

[...]Nulla di ciò che è stato sperimentato storicamente dall'uomo, può andare perduto: [...] quindi non possono essere andate perdute neanche le parole di Cristo. E io sono ancora (e ancora ingenuamente) convinto che per un borghese una buona lettura del Vangelo è sempre un fertilizzante per una buona prassi marxista.²³

En 1962, Pasolini se trouve donc à Assise pour participer à la cérémonie du prix de l'Office Catholique International du Cinéma (O.C.I.C.) et, après un long échange épistolaire avec le bibliste Andrea Carraro²⁴, il commence le tournage du film qui sera présenté au Festival de Venise le 4 septembre. La remise du prix O.C.I.C. dans le même festival suscite d'âpres polémiques et est interprétée par la critique et par beaucoup d'intellectuels comme l'instrument du dialogue entre la D.C. et le P.C.I.²⁵. Néanmoins, *Il vangelo* a le grand mérite de placer Pasolini dans une position respectable²⁶, qui promet d'autres collaborations prolifiques avec la Pro Civitate Cristiana.

Ainsi, après la parution en 1964 de son nouveau recueil de poèmes, *Poesia in forma di rosa*, il cherche à poursuivre sa collaboration avec ses amis d'Assise pour écrire le scénario de *Uccellacci e uccellini*: le film, «è dovuto in realtà a uno stato d'animo profondamente malinconico »²⁷, car il subit le pessimisme qui commence à se montrer dans le parcours de Pasolini. Évidemment, l'élément le plus manifeste de ce changement est exacerbé par sa position problématique par rapport au P.C.I. car Pasolini commence à entrevoir dans la nouvelle société italienne la transition – jugée trop rapide - de la pauvreté à la prospérité et il ne peut que constater que : «Una simile esplosione ha provocato una crisi ideologica che ha particolarmente minacciato le posizioni del marxismo, e in coincidenza

²² « Le grand, difficile problème, dont ils dépendent soit la consolidation de la démocratie soit le progrès vers le socialisme en Italie, dans notre période historique (est) le problème de la coopération entre les marxistes et les catholiques dans un travail politique révolutionnaire », L. LOMBARDO RADICE, dans P. P. PASOLINI, *Le parole di Gesù e di Marx*, "Vie Nuove", n.25, 2 giugno 1962, cité par SUBINI Tommaso, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, op. cit. p. 50.

²³ « Rien de ce qui a été historiquement vécu par les humains peut être perdu: [...] rien ne peut donc pas être perdu, même les paroles du Christ. Et je suis toujours (et toujours naïvement) convaincu que pour le bourgeois une bonne lecture de l'Evangile est toujours un bon engrais pour une praxis marxiste. » P.P. PASOLINI, *Dietro il Vangelo*, dans *Dialoghi con i lettori*, sur *Vie Nuove*, 2 juin 1962, dans Tommaso SUBINI, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, op. cit. p. 50.

²⁴ Cf. à ce propos l'excellent travail documentaire de Tommaso SUBINI, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, op. cit.

²⁵ Leonardo Sciascia définira *L'Evangile* un « sismographe du dialogue politique entre la droite et la gauche » et Fortini partage le même jugement. Cf. l'introduction de Nico Naldini dans P. P. PASOLINI, *SPS*, op. cit. p. XC.

²⁶ « J'ai été réduite à un paria, auquel chacun pouvait tout faire. Avec l'Evangile, les choses ont changé, et de ma position de paria je suis tout d'un coup retournée à une position au moins de respect. » Lettre de Pasolini à Mario Alicata, dans l'octobre 1964, P. P. PASOLINI, *Lettere, (1955-1975)*, 2 vol. , a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1988.

²⁷ « Le film est dû, en réalité, à une humeur profondément mélancolique », cf. l'introduction de Nico Naldini dans P. P. PASOLINI, *SPS*, op. cit. p. XCII.

con questo vi è stato anche un grande mutamento culturale».²⁸ Les dirigeants communistes, selon Pasolini, ont commis la faute de sous-estimer le virage néo-capitaliste de la bourgeoisie, en laissant la société de consommation devenir la vraie classe dominante, avec son langage technocratique qui élimine toute expressivité au nom de l'homogénéisation de l'individu.

Si produrrà e si consumerà, ecco. E il mondo sarà esattamente come oggi la Televisione – questa degenerazione dei sensi umani – ce lo descrive, con stupenda, atroce ispirazione profetica.²⁹

Il commence alors, parallèlement à son activité polémique dans la presse italienne, à se tourner vers le Tiers Monde, au sein duquel il espère encore retrouver les mêmes visages, les mêmes paysages, les mêmes sentiments de «hiérophanie» qui ont désormais disparu dans l'Italie du bien-être.

Ce sont les années des voyages en Inde, à New York, en Afrique, au Proche Orient – des voyages qui modifient sensiblement le regard qu'il porte sur l'Italie - et du tournage des films comme *Edipo Re*, et *Teorema*. Grâce à sa récupération du mythe, Pasolini peut ainsi donner une formule «théorique» à ses réflexions autour du sacré qui, à travers la médiation de Mircea Eliade, commence à être approché sous sa forme métaphysique³⁰. Si avec le personnage d'Œdipe Pasolini représente la synthèse de son parcours, avec ses névroses et sa dialectique continue entre l'histoire et le mythe, c'est avec *Teorema* qui plonge au cœur de son rapport avec le sacré:

Esperire il sacro, in quanto *mysterium*, sconcerta la ragione, lascia senza parole, sconvolge, suscita cioè gli stati emotivi espressi nei monologhi con cui i singoli personaggi di *Teorema* salutano il giovane ospite che sta per abbandonarli : la meraviglia, lo stupore, lo sbigottimento.³¹

Toutefois, l'année de *Teorema*, 1968, est aussi l'année de sa polémique avec le jury du *Strega*, l'un des prix littéraires les plus célèbres d'Italie, de sa dispute avec le comité organisateur du Festival de Venise et c'est surtout l'année de la contestation estudiantine, qui pousse Pasolini à écrire la poésie *Il P.C.I. ai giovani*, qui a tant contribué à déformer l'image posthume de l'intellectuel.

²⁸ « Une pareille explosion a provoqué une crise idéologique qui a menacé les positions mêmes du marxisme, et en relation avec cela, il a également été un grand changement culturel », P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* dans *SPS*, op. cit. p. 1354.

²⁹ « Nous produirons et nous consumerons, voilà. Et le monde sera comme la télévision d'aujourd'hui - cette dégénérescence des sens humains - le décrit, avec une merveilleuse, terrible inspiration prophétique ». Entretien avec Alberto Arbasino, dans A. ARBASINO, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano, 1971, aujourd'hui dans P. P. PASOLINI, *SPS*, op. cit., p. 1572.

³⁰ Cf. Tommaso SUBINI, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, op. cit. p. 84.

³¹ *Ibidem*. « Faire l'expérience du sacré, en tant que *mysterium*, c'est quelque chose qui déconcerte la raison, qui laisse sans voix, qui bouleverse, qui soulève les états émotionnels exprimés dans les monologues avec lesquels chaque personnage de *Théorème* salue le jeune invité qui est sur le point de les abandonner: émerveillement, étonnement, stupéfaction. »

I.3. La crise de l'année 1968 et le pessimisme apocalyptique.

L'année 1968 représente dans le parcours de Pasolini une sorte de détonateur, «une année de restauration»³² qui, après le bouleversement révolutionnaire porté à bout de bras par les étudiants, conduit en réalité à l'exclusion définitive de la gauche et de la composante ouvrière dans le débat politico-social. Dégoûté par le panorama politique et par la progression de la société de consommation, Pasolini multiplie ses interventions, mais la forme du dialogue «n'est plus aussi clairement identifiable, et cède peu à peu la place au monologue»³³. Il accepte de collaborer avec l'hebdomadaire *Tempo*, en tenant une rubrique qui symboliquement s'appelle, symboliquement, *Il Caos*, succédant à Massimo Bontempelli, Curzio Malaparte et Salvatore Quasimodo. Sa parole touche une nouvelle fois un public de masse, et son programme est de nouveau axé sur les contingences politiques, sociales et culturelles de son temps³⁴. Parallèlement, il enchaîne les films les uns après les autres. Une fois terminé *Teorema*, il tourne *Porcile* et, peu après, *Medea*: c'est «la confrontation de l'univers archaïque, hiératique, clérical, et du monde de Jason, monde, au contraire, rationnel et pragmatique»³⁵, qui conduit inévitablement à «l'irréductibilité de deux civilisations l'une à l'autre»³⁶. Fasciné par la structure symbolique du mythe, il voyage en Ouganda et en Tanzanie pour le tournage de sa réécriture de *l'Orestie*, qu'il dirigera sous forme de documentaire avec des jeunes universitaires africains comme protagonistes.

«Qu'est-ce qu'on fait lorsqu'on a touché le fond? On remonte et on recommence, si on a la force pour le faire»³⁷: Pasolini a de plus en plus l'impression d'être isolé – même du milieu littéraire, qui n'est pas épargné par ses critiques–³⁸ et achète une tour à Chia, proche de Viterbe, où il compte s'établir prochainement. L'isolement de ce lieu n'est que la manifestation d'un malaise qui commence à remplacer toute sorte d'espoir et de confiance dans la société et la politique: même le communisme a désormais perdu sa vitalité car, non seulement il semble incapable de s'opposer efficacement au capitalisme, mais il participe aussi au technicisme moderne qui vulgarise les gens au nom d'un bien-être prétendu³⁹. Toutefois, le pessimisme pasolinien à l'aube des années 70 est

³² P. P. PASOLINI, *Esame di coscienza*, *Tempo*, 1969, aujourd'hui dans *SPS*, op. cit., p. 1253.

³³ À propos de ce changement, surtout pour ce concerne l'activité d'essayiste, cf. V. DE PIZZOL, *Pasolini et la polémique*, op. cit. p. 76.

³⁴ La collaboration de Pasolini couvre la période du 6 août 1968 jusqu'au 24 janvier 1970: il touche environ un million et demi de lecteurs.

³⁵ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*. désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1504.

³⁶ *Ivi*.

³⁷ *Ibidem*. p. 1547.

³⁸ La polémique envers le monde littéraire trouve son expression surtout dans son rapport avec les avant-gardes : à ce propos cf. V. DE PIZZOL, *Pasolini...op.cit.* p. 71.

³⁹ La polémique avec le P.C.I n'empêche pas Pasolini de côtoyer le parti communiste, car il considère que « Il reste le seul parti à représenter efficacement la classe ouvrière ; parce que son personnel politique a au moins le mérite de ne pas participer à la curée générale ; parce que avec toutes ses erreurs, ce parti ne milite pas dans le sens de l'homologation culturelle voulue par le nouveau pouvoir ». P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*. Op. cit. p. 1533.

encore circonscrit. En effet, à ses yeux, l'énorme mutation qui avait bouleversé la société italienne était coupable d'avoir accompli une révolution dans le sens de l'idéologie de la consommation, en ouvrant les portes à un nouvel hédonisme libéral. D'autre part, cette même transformation avait épargné, pour l'instant, la sphère corporelle, qui devient donc le dernier refuge pasolinien. En fait, même si la télévision avait homologué le langage, même si les étudiants utilisaient une phraséologie de plus en plus comparable à celle des terroristes⁴⁰, pour Pasolini les hommes gardaient encore leur innocence dans le physique, car «le corps est un territoire qui n'était pas encore colonisé par le pouvoir»⁴¹. Cette découverte est parallèle à celle de la ville de Naples qui, dans l'imaginaire pasolinien arrive à se substituer aux bourgades romaines, grâce à la capacité de la ville à se soustraire aux mécanismes du pouvoir⁴², d'où la décision de tourner une trilogie dédiée «à la vie», dont le *Decameron*, avec sa fusion joyeuse des corps et du dialecte napolitain, sera le premier film, suivi par *I racconti di Canterbury* (1971) et *Il fiore delle Mille e una Notte* (1972).

Ces films sont plutôt faciles, et je les ai réalisés pour opposer à ce présent de consommation un passé très récent, où le corps humain et les rapports humains étaient encore réels, même si archaïques, même si préhistoriques, même si grossiers, ils étaient réels, et ils opposaient cette réalité à l'irréalité de la société de consommation.⁴³

Les dernières années, de 1970 à 1975, réservent à Pasolini une action judiciaire par an, et le mot *procès* revient de manière obsessionnelle même dans ses articles.

Accueilli avec indifférence par la critique, il publie les vers de *Trasumanar e organizzar* (1971) et le recueil d'essai *Empirismo eretico* (1972). Pour réagir à ce désintéressement, Pasolini choisit de faire lui-même la recension de ses poésies et de rebattre avec le ton polémique qui lui est désormais habituel.

L'auteur éprouve (...) un fierté comparable au mépris qu'il nourrit à l'encontre de ses collègues de la critique – presque en totalité – dont le cheveu blanc peu glorieux et la couleur poivre et sel déshonorante s'inclinent face à la cruauté de pires spécimen de la nouvelle génération.⁴⁴

C'est une période de grand travail, qui conduit à la réalisation de deux documentaires (*Le mura di Sana'a* et *La forma di Orte*), à l'écriture d'un scénario, à la collaboration avec

⁴⁰ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1527.

⁴¹ Cf. l'introduction de Nico Naldini dans P. P. PASOLINI, *SPS*, op. cit. p. Cl.

⁴² Pasolini dédie à Naples des pages très lucides, ainsi que son petit traité pédagogique publié sur le titre des *Lettere luterane*. Il décrit Naples comme «la dernière métropole de la plèbe, le dernier grand village (...)»

P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, dans *SPS*, op. cit. p. 552. «Je sais que les napolitains sont, aujourd'hui une grande tribu qui, au lieu de vivre dans le désert où dans la savane, comme les Touareg ou les Beja, vive dans le ventre d'une grande ville sur la mer. Cette tribu a décidé (...) de s'éteindre en refusant le nouveau pouvoir, c'est-à-dire ce que nous appelons histoire, ou encore modernité». P. P. PASOLINI, *La napoletanità*, dans *SPS*, op. cit. p. 230.

⁴³ Cf. l'introduction de Nico Naldini dans P. P. PASOLINI, *SPS*, op. cit. p. Cl.

⁴⁴ *Ibidem*. p. Cl.

*Il corriere della sera*⁴⁵ et à la réélaboration des poésies frioulanes de *La meglio gioventù*, sans compter les nombreuses conférences, interventions et interviews. Dans sa tour de Chia, il commence un travail destiné à durer longtemps, «peut-être pour le restant des jours»⁴⁶: *Petrolio*, un ouvrage immense dans lequel l'auteur «a commencé à verser toutes ses connaissances et ses souvenirs»⁴⁷ devient le laboratoire de l'expérimentation pasolinienne, avec l'insertion de photographies ainsi que des éléments graphiques et figuratifs. De plus, cette œuvre monumentale doit «se présenter sous la forme d'une édition critique d'un texte inédit»⁴⁸, une sorte de fresque gigantesque, avec un message de forte urgence politique, «qui porte la marque incomparable de l'observateur critique et du juge impitoyable qu'il se targuait d'être»⁴⁹.

Parallèlement à cette ouverture stylistique, avec son retour à la littérature et à une nouvelle expérimentation, la tension polémique qui avait été le centre de ses interventions connaît sa plus grande période de crise: Pasolini radicalise ses prises de positions à partir de ses propres ouvrages, et il transpose ses angoisses personnelles dans le trouble qui traverse la société italienne des Années de Plomb.

En mai 1975 paraît le recueil *La nuova gioventù*, qui reprend ses poésies frioulanes dans une nouvelle version, nommée *Seconda forma della meglio gioventù*. Cependant, le retour au dialecte n'est qu'une mystification qui défigure le lyrisme de sa jeunesse pour laisser la place au pessimisme et à des thématiques portant sur l'actualité plus brûlante de son temps.

En outre, lorsque, en mai 1975, paraît le scénario de la Trilogie de la vie, il choisit d'insérer en guise d'introduction un écrit intitulé «*Abiura dalla trilogia della vita*». Après le reniement d'une partie de sa production poétique, c'est le tour d'abjurer sa production cinématographique qui avait séduit le plus son public, parce que :

[...] ces films sont assimilés en tant que produits de consommation, [ils] servent au Pouvoir pour une tolérance et une permissivité sexuelle qui n'ont rien à voir avec une vraie liberté, sexuelle ou non, parce qu'elles sont concédées de haut pour des raisons bien précisées.⁵⁰

Une fois reniée la joyeuse nudité des corps et de la sexualité présents dans la *Trilogia*, il commence le tournage de *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, tiré de sa relecture de Sade : son objectif est de « voir comment le pouvoir agit, en se dissociant de l'humanité en la transformant en objet ». Comme la plupart des pellicules

⁴⁵ Pasolini collabore avec *Il corriere della sera* du 7 janvier 1973 jusqu'au 18 février 1975 : il s'agit d'une vaste intervention à propos de la politique, des costumes, du changement de la société : ces articles seront recueillis avec le titre *Scritti corsari*, en 1975.

⁴⁶ Cf. l'introduction de Nico Naldini dans P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica...*, op. cit. p. CIII.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ P. P. PASOLINI, *Petrolio*, Einaudi, Torino, 1992, p. 3.

⁴⁹ Vanessa DE PIZZOL, *Pasolini...* op.cit. p. 86.

⁵⁰ P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita – Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille e una notte*, a cura di Giorgio Gattei, ed. Mondadori, Milano, 1990, p. 15.

pasoliniennes, *Salò* connaît la censure et les mêmes traversées judiciaires, mais cette fois Pasolini ne peut plus intervenir pour défendre la validité artistique de son ouvrage. La nuit entre le 1 et le 2 novembre, avant que le film ne soit sorti dans les salles, après une dernière interview intitulée prophétiquement « Nous sommes tous en danger », le corps sans vie de Pasolini est retrouvé à l'hydrobase de Ostia, horriblement défiguré.

L'assassin présumé, un jeune homme de dix-sept ans, est accusé du meurtre, mais les indices qui font penser à la participation de plusieurs personnes sont évidents : la mort de Pasolini ouvre donc un énième procès qui, trente-six ans après, reste encore sans une condamnation définitive.

Comme tous les gens *pas* normaux qui ne sont donc *pas* saints,
il ne laissa pas de regrets derrière lui : ni de larmes.
Seuls pleurèrent désespérément sa mère, Graziella et Ninetto.
Recommençons : *ché il naufragar m'è dolce in questo mare*.⁵¹

⁵¹ *Il coccodrillo* est un poème inédit de Pasolini, publié dans la section *Textes diverses* de l'édition française de P. P. PASOLINI, *Entretiens avec Jean Duflot*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 230. Le vers final est une citation de *L'Infini* de Leopardi.

II. MEDEA, LES SOURCES.

Il nous est apparu nécessaire de consacrer un chapitre aux sources auxquelles Pasolini a eu recours pour réaliser sa *Medea*, dans la mesure où des études plus récentes¹ ont contribué à reprendre le débat sur le complexe rapport intertextuel qui est intervenu pendant l'élaboration du texte.

Avant tout, comme l'auteur l'a déclaré à maintes reprises, nous pouvons remarquer le rapport du cinéaste avec les grands traités d'histoire des religions et d'anthropologie, notamment les ouvrages des anthropologues français et italiens. Il est possible d'apercevoir distinctement la présence de ces lectures dans tout le film, notamment dans la première partie (en particulier dans la scène du sacrifice humain et dans le monologue du centaure), au point qu'il nous est possible d'affirmer qu'elles représentent un véritable substrat idéologique qui soutient tout le film.

Euripide, inévitablement, est d'ailleurs très présent, même si Pasolini affirme qu'il s'est limité à en faire des citations à l'intérieur de son film². En fait, nous le retrouvons non seulement dans la structure essentielle du mythe - les innovations pasoliniennes concernant surtout la première partie - mais aussi dans la reprise intégrale des dialogues, surtout dans la seconde partie du film. Une confrontation entre les deux textes peut donc être très intéressante, surtout du point de vue des modifications pasoliniennes sur le texte grec.

Pour revenir à des sources plus proches de l'auteur, il ne faut pas oublier le projet élaboré en 1962 par Carl Theodor Dyer, le cinéaste danois pour lequel Pasolini éprouvait une admiration profonde. L'archive de Pasolini contient en effet un manuscrit de cette Médée danoise, traduit en anglais par Elsa Gress, ce qui nous démontre que ce scénario *en nuce* représente une véritable source d'inspiration pour la réalisation de son film.

Il serait également très intéressant d'analyser le rapport avec la pièce sur Médée écrite par Corrado Alvaro en 1949³ mais, pour ma part, j'ai préféré me concentrer sur les trois filons précédemment cités car les liens avec Pasolini ne touchent pas seulement une œuvre isolée – comme c'est le cas pour Alvaro – mais ils finissent par croiser à plusieurs reprises tout le corpus pasolinien. Si l'intérêt de Pasolini pour les tragédiens classiques remonte à sa jeunesse frioulane, (notamment pour Dreyer qui sera un point de référence

¹ Cf. à titre d'exemple, l'article de Margherita Rubino sur le rapport entre la *Medea* de Carl Theodor Dyer, dans Margherita RUBINO, *Primafila*, n. 71, 2001, p. 4-26, ou encore Tommaso SUBINI, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2007, Pier Cesare RIVOLTELLA, *Per una lettura simbolica del film Medea di Pier Paolo Pasolini*, in *Sulle orme dell'antico*, a cura di A. Cascetta, Vita e Pensiero, Milano, 1991.

² P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, dans *SPS*, p. 1504.

³ Pour une analyse de la *Medea* de Corrado Alvaro et des rapports avec le film de Pasolini, cf. MIMOSO- RUIZ Duarte, *Médée antique et moderne, aspects rituels et socio politiques d'un mythe*, préface de Georges Dumézil, ed. Ophrys, Paris, 1980 et Giorgio IERANÒ, *Tre Medee del Novecento*, dans Bruno GENTILI e Franca PERUSINO (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia, 2000, p. 188.

constant dans son parcours cinématographique), c'est dans l'anthropologie que, comme nous le verrons par la suite, la pensée de Pasolini trouve un terrain fertile pour développer sa poétique à partir de la signification particulière qu'il donne aux mots *barbarie* et *sacré*.

Enfin, un dernier chapitre sera consacré à l'analyse de la situation sociopolitique italienne à l'aube du tournage de *Medea* : les années 1968-69, avec son courant de contestation et de révolte, représentent pour le monde entier et pour l'Europe en particulier un dernier terrain de confrontation pour les intellectuels. Partagé entre deux générations, Pasolini éprouve le déchirement de celui qui sent de ne pas appartenir à la génération des pères – voir à titre d'exemple *Trasumanar e organizzar* (1971) – mais pas non plus à celle des fils, auxquels il reproche le manque de culture et l'uniformisation culturelle⁴. Le résultat est un sentiment d'isolement aigu et profond : la voix du poète se fait de plus en plus étrange, dégoutée d'un monde dont il ne reconnaît plus les valeurs.

[...] Ora mi trovo a disagio nelle tane; tra i gruppi minoritari ; né son
Mai stato fatto per le maggioranze, benché operaie; ora mi trovo
imbarazzato, mi sento ospite non desiderato
Là dove il futuro ha un
futuro;
e si parla in gergo.⁵

II. 1. Histoire des religions et anthropologie.

Curiosamente, quest'opera [*Medea*] poggia su un fondamento "teorico", di storia delle religioni: Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, opere di etnologia e antropologia moderne.⁶

L'entretien avec Jean Duflot est probablement le premier texte critique à préciser si clairement les sources et les intentions de Pasolini, même si déjà en 1968, avant le tournage du film, l'intellectuel s'était longuement arrêté, dans son entretien avec Jon Halliday⁷, sur la problématique du mythe, en précisant ce qu'il entendait en parlant du 'sentiment du sacré'. D'autre part, loin d'être une nouveauté dans le parcours artistique de Pasolini, cet intérêt ne fait que souligner un engagement progressif qui remonte aux années du *Canzoniere italiano*⁸, pendant l'écriture duquel, Pasolini fit probablement la connaissance d'Ernesto de Martino.

Nous pourrions ajouter aux noms de Eliade, Frazer et Lévy-Bruhl celui Lévi-Strauss, bien connu par Pasolini non seulement pour ses polémiques avec le structuralisme mais aussi au

⁴ Déjà dans *Poesia in forma di rosa* il avait exprimé les mêmes déchirements, comme le démontre l'analyse de Angela Biancofiore, dans Angela BIANCOFIORE, *Pasolini*, op. cit. p. 86-87.

⁵ *La raccolta dei cadaveri* dans *Trasumanar e organizzar*, p. 116.

⁶ P.P. PASOLINI, *Entretiens avec Jean Duflot*, cit. p. 1504.

⁷ P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* dans *SPS*.

⁸ Tomaso Subini a démontré que Pasolini avait consulté De Martino pour la rédaction du *Canzoniere italiano*, en 1953. Cf. Tomaso SUBINI, *La necessità di morire*: op.cit.

travers de la lecture assidue de ses textes d'anthropologie. Ces cinq auteurs constituent donc, comme le reconnaît Pasolini lui-même, des lectures fondamentales pour *Medea* mais aussi pour la poétique pasolinienne: en tout cas, c'est à partir de leurs études que le cinéaste aboutit à la conceptualisation de son film. Evidemment, le besoin d'expliquer ses sources répond tout d'abord à la nécessité de délier *Medea* du renvoi automatique au texte d'Euripide, mais il participe aussi au besoin plus général de donner les clés de lecture correctes pour interpréter son film. Malheureusement, en dépit des nombreuses interventions du cinéaste, la critique s'est montrée souvent aveugle en révélant ainsi un travail hâtif et faussé par des jugements *à priori*⁹. L'entretien avec Jean Duflot, par exemple, est mentionné par Micciché¹⁰, mais sans une véritable importance pour l'analyse de *Medea* et des autres films à caractère 'mythique', réunis par la critique sous les termes négatifs du « désengagement » et « esthétisme »¹¹. Comme le relève David Ballerini, il faudra attendre presque vingt-cinq ans avant que les sources anthropologiques trouvent une collocation correcte au sein de l'interprétation du film¹². D'autre part, dans son calcul Ballerini ne tient pas compte (même s'il le cite dans sa bibliographie) de l'excellente étude de Duarte Mimoso Ruiz de 1980, qui dédie plusieurs pages aux sources anthropologiques de la *Medea* pasolinienne: encore une fois, il faudra donc relever que, comme dans le cas de Duflot ou Hallyday, les critiques étrangers se montrent souvent plus réceptifs et disponibles à suivre les indications pasoliniennes. De l'autre côté, il faudrait observer que les deux journalistes et, après quelques années, le chercheur espagnol, se limitent à donner une confirmation aux assertions de Pasolini, en choisissant d'aligner leurs discours sur les seules déclarations de Pasolini, sans les vérifier efficacement.

Evidemment, si on pourrait justifier la superficialité de la critique contemporaine à Pasolini, fréquemment alourdie par le poids de l'idéologie, il devient plus difficile de justifier les études modernes. Aujourd'hui, en effet, la plupart des ouvrages consacrés à *Medea* tendent en effet à opérer, curieusement, avec le processus inverse à celui des années 70: si, lorsque Pasolini était vivant, ses affirmations étaient totalement ou presque ignorées, aujourd'hui elles sont considérées, au contraire, comme un fait établi et non pas comme une donnée à vérifier directement sur le film. La conséquence est une critique homogène mais, dans l'ensemble, plutôt répétitive. Il est vrai, Pasolini cite Eliade, Frazer et les autres anthropologues, mais dans quelle mesure ses citations peuvent se retrouver dans le film ? On le sait bien : comme c'est souvent le cas dans les ouvrages du

⁹ Cet aspect sera approfondi dans le chapitre IV de ce travail, p. 115-126.

¹⁰ Lino MICCICHE', *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia, 1975.

¹¹ « Vedendoli retrospettivamente, i film pasoliniani del cosiddetto periodo mitologico, [...] pur nella loro diversità, appaiono come altrettante iterazioni di una medesima, e seppure altissima, cerimonia estetica. », MICCICHE', *Il cinema italiano degli anni '60*, op. cit. p. 55.

¹² « Passeranno così quasi ben 25 anni di vuoto totale, prima che vedano la luce i lavori, nel 1994 di Giuseppe Conti Calabrese (non a caso intitolato *Pasolini e il Sacro*) e nel 1996, del già citato Fusillo (*La Grecia secondo Pasolini*) », David BALLERINI, BALLERINI David, *Edipo Re e Medea di Pier Paolo Pasolini: mito visione e storia di due sfortune*, e-book disponibile à l'URL http://www.amazon.it/Edipo-Medea-Paolo-Pasolini-ebook/dp/B008ZQP200/ref=sr_1_3?ie=UTF8&qid=1346322876&sr=8-3.

cinéaste, le scénario diffère parfois sensiblement du film, et même dans la phase du montage il n'hésite pas à couper des scènes ou à en modifier la séquence. Affirmer que *Medea* se fonde sur des prémisses anthropologiques est donc une assertion qui mérite d'être vérifiée à maintes reprises et sur des plans différents, car la réflexion qui est à la base de la rédaction du scénario est bien différente de celle, peut-être plus impulsive ou avec des motivations d'ordre technique, qui a été élaborée pendant le montage. Dans ce chapitre nous chercherons donc à mettre en lumière dans quelle mesure les lectures et les intérêts de Pasolini pour l'anthropologie et le mythe constituent un véritable fondement pour l'élaboration du film.

II.1.1. Pasolini et la « Collana Viola »

Tout d'abord on pourrait se demander pourquoi la critique cinématographique a négligé, plus ou moins délibérément, les affirmations pasoliniennes à propos de ses sources. La réponse nous vient directement de l'intellectuel qui, dans ses articles, décrit une Italie encore provinciale et alourdie par le préjudice idéologique :

Ci sono degli intellettuali che non conoscono il significato dell'espressione "cultura popolare"; o non la distinguono dalla "cultura" storica, quella della classe dominante, oppure danno alla qualifica "popolare" la connotazione tipica della stampa comunista, che vuol dire tutt'altra cosa e non viene mai comunque legata alla parola "cultura" (se non in qualche particolare contesto). Non c'è da meravigliarsi che questi nostri intellettuali non conoscano De Martino, né i testi scientifici di etnologia. Tutta la loro foga conoscitiva pare esaurirsi nelle poche letture letterarie e giornalistiche d'obbligo. Linguistica ed etnologia sono state accuratamente ignorate.¹³

Pasolini marque ainsi, pour la énième fois, son détachement de *l'intelligentsia* italienne, en expliquant aussi, en partie, les raisons qui ont porté à l'incompréhension de *Medea*. D'autre part, il ne faut pas oublier que l'intellectuel italien se réjouit parfois en jouant le rôle du héros solitaire et incompris, persécuté par une société mesquine et étroite. En effet, affirmer que les intellectuels italiens ne s'intéressaient pas à l'anthropologie ou à l'ethnologie n'est pas totalement correcte : peut-être, comme l'écrit Pasolini¹⁴ ceux qui parlent de ces ouvrages ne les ont pas effectivement lus, ou encore qu'ils les ont interprétés d'une façon différente. De toute façon, on ne peut pas oublier que la polémique de Pasolini s'insère dans un contexte précis qui mérite d'être analysé. En effet, loin d'être l'intervention isolée d'un intellectuel *sui generis*, Pasolini ne fait que prolonger, à sa manière, le long et parfois âpre débat lié à la publication de la célèbre *Collana viola* de la maison d'édition Einaudi. Cette collection, née en 1948, s'appelait en réalité «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» et, comme le titre l'indique, exprimait la volonté d'ouverture de la maison Einaudi à l'univers de l'anthropologie et de la psychologie. Dans le cadre de notre analyse, il est important de relever non seulement l'existence de cette collection, mais aussi de rappeler les responsables de ce

¹³ P.P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Einaudi, Torino, 1979, p. 267.

¹⁴ «Evidentemente se n'è parlato, ma non sono stati letti.», *Ivi*.

projet éditorial : Cesare Pavese et Ernesto de Martino, deux intellectuels dont l'influence sur Pasolini reste controversée encore aujourd'hui. En effet, si la connaissance de De Martino remonte au début des années 1950¹⁵ et l'admiration que Pasolini éprouvait pour l'ethnologue est témoignée par la suite par plusieurs articles et citations, rien de tout cela ne peut s'appliquer à Pavese, pour lequel Pasolini, n'éprouvait apparemment pas beaucoup de sympathie¹⁶.

Malgré cela, grâce à la collaboration de ces deux intellectuels, des auteurs comme Jung, Eliade, Frazer, Kerényi ou Malinowski furent portés à la connaissance d'un public Italien non spécialisé. En bref, l'idée qui sous-tendait la publication était l'expérience du sacré abordé à travers une approche différente, non pas par des lectures « confessionali e storicistiche »¹⁷ mais plutôt à travers l'histoire des religions, l'ethnologie et la psychologie religieuse. La remarquable ouverture d'esprit de la maison d'édition Einaudi ne fut pas sans conséquences: l'implication de quelques auteurs avec le nazi-fascisme, ainsi que une *Weltanschauung* considérée irrationnelle, furent parmi les causes de la longue polémique qui vit au centre du débat la maison d'édition et le Parti Communiste. Comme le souligne Gian Carlo Ferretti:

Il contesto non era certamente favorevole per iniziative come queste[...]. Lo storicismo crociano prima e la cultura gramsciana o marxista dopo, erano in vario modo insensibili, refrattari e anche ostili nei confronti della psicoanalisi, dell'antropologia e delle altre discipline contigue. La collana viola anzi rappresentava qualcosa di molto nuovo all'interno della stessa Einaudi, nonostante le sue grandi aperture.¹⁸

Les raisons de cette polémique sont à retracer dans les noms des auteurs publiés, parmi lesquels on retrouve des intellectuels que le Parti communiste ne pouvait que condamner, comme l'explique très clairement Ferretti:

Si sapeva che in cantiere fervevano tre libri di Mircea Eliade, ex guardia di ferro in ovattato esilio, e due di Frobenius, altro padre spirituale della Germania segreta; perfino Julius Evola si era autocandidato per la collana viola. Di Jung, Kerényi, di Aldrich, di Jensen si conosceva il viscerale anticomunismo. [...] Anche il nome di Pavese non costituisce più una garanzia.¹⁹

Effectivement, le nom de Pavese est de plus en plus associé à l'indifférence, sinon au désengagement politique, et cette attitude ne pouvait pas jouir de la faveur du Parti Communiste dans une période où les prises de position étaient une composante fondamentale pour la plupart des intellectuels : en outre, la situation de Pavese ressent

¹⁵ Tomaso Subini a démontré que la connaissance de De Martino par Pasolini remonte à 1953, date de composition du *Nuovo Canzoniere Italiano*, cf. Tomaso SUBINI, *La necessità di morire*, cit.

¹⁶ « La mia avversione a Pavese non è, per gli addetti ai lavori, un mistero », P.P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, op. cit. p. 229.

¹⁷ Simona TARANTINO, *La "Collanaviola": intervista a Gian Carlo Ferretti*, www.fondazionemondadori.it/cms/file.../485/Tarantino+Simona.pdf

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ernesto DE MARTINO, Cesare PAVESE, *La collana viola, lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 35.

de plus en plus de l'isolement, à partir du moment où De Martino abandonne le Parti Socialiste pour rentrer dans le rang du PCI, bien plus orthodoxe et moins disponible aux ouvertures idéologiques souhaitées par la nouvelle collection Einaudi²⁰. Pour ces raisons l'ethnologue essaya d'imputer à Pavese toutes les responsabilités liées à la publication, même si en réalité les deux intellectuels avaient partagé tous les choix éditoriaux²¹. Le suicide de l'écrivain piémontais en 1950, ainsi que le reniement définitif de la collection par De Martino mirent fin à l'expérience éditoriale qui, en 1957 fut cédée à la maison d'édition Boringhieri: néanmoins, les publications, même si sous une autre édition, continuèrent jusqu'en 1967 et, significativement, le dernier titre à être publié sera *Le sacré et le profane* de Mircea Eliade. En tenant compte de ces prémisses, il faudrait s'arrêter un instant pour considérer la position de Pasolini à leur propos: en effet, bien que les vicissitudes de la *Collana viola* s'inscrivent dans la période 1948-1957, donc dans une phase qui voit l'intellectuel s'intéresser à des sujets encore non proprement anthropologiques, il est néanmoins indispensable de faire quelques considérations.

Tout d'abord, nous ne pouvons pas savoir, en tenant compte du matériel aujourd'hui à disposition, si Pasolini était au courant des vicissitudes de la *Collana viola*: lorsque il entre en contact avec De Martino, la collection comptait plus d'une quarantaine d'ouvrages, même si elle était en train de changer de titre et d'éditeur. Ainsi, les lectures de Pasolini dans ce domaine peuvent être rangées au nombre des auteurs choisis par De Martino et Pavese: Eliade est peut-être le nom le plus connu, mais nous ne pouvons pas oublier Frazer, Lévy-Bruhl, Durkheim et quelques ouvrages de Jung. Il est évident, à ce point, que la collection Einaudi ait représenté pour Pasolini, sinon une source exclusive, au moins une bonne réserve dans laquelle puiser pour approfondir ses vastes intérêts en la matière.

D'autre part, le lecteur peut encore saisir le poids du climat culturel et politique italien qui avait enflammé le discours autour de la *Collana Viola* dans les années suivantes, lorsque Pasolini se trouve à faire la critique de *Mythe et Réalité* de Eliade²²: en effet, même si l'admiration qu'il éprouve pour Eliade est indéniable, on relève également un besoin parallèle de rassurer ses lecteurs à propos de ses lectures «dangereuses», en les insérant dans un schéma critique négatif – la grille idéologique du PCI – pour ensuite descendre en profondeur. Nous l'avons vu et nous l'analyserons mieux par la suite: le climat politique et idéologique italien ne favorisait ni l'indifférence ni l'ambiguïté. Pasolini, dont la « conversion » au communisme est marquée par la mort de son frère et par les événements de Ramuscello, se montre, au contraire, souvent intolérant envers le rigorisme excessif qui caractérisait la presse et les débats politiques au sein du PCI. Cependant, sa recension de *Mythe et Réalité* d'Eliade se montre également partiellement critique, en condamnant en premier lieu l'idéologie qui sous-tendait les études anthropologiques de

²⁰ Cf. David BALLERINI, *Edipo Re e Medea di Pier Paolo Pasolini*, op. cit. p. 32.

²¹ Ernesto DE MARTINO, Cesare PAVESE, *La collana viola*, op. cit. p. 41.

²² P.P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, op. cit., pp.479-480.

l'auteur roumain.

E c'è di peggio: Mircea Eliade [...] presenta il marxismo come uno dei tanti fenomeni del «revival» ottocentesco e «scientifico» degli antichi miti escatologici e soteriologici, con la loro idea di «cessazione della storia» alla fine della lotta vittoriosa del bene (il proletariato) contro il male (il capitale). E c'è di peggio ancora. Mircea Eliade non presenta col dovuto coraggio e la dovuta chiarezza il cristianesimo come una delle tante religioni del mondo, con gli annessi «mitologemi», i più comuni e usuali [...].²³

D'autre part, la recension négative laisse entrevoir une vision plus personnelle et peut-être authentique, en devenant un instrument de polémique contre les intellectuels italiens et introduisant une autre clé de lecture, probablement la même qui l'avait conduit, par la suite, à l'élaboration de *Medea*.

Il discorso di Eliade [...] apre territori nuovi alla conoscenza del mondo di un lettore italiano. Lo so, perché nei miei urti polemici e nelle mie discussioni con gli stessi miei colleghi letterati, viene sempre fuori che essi sono sistematicamente privi di nozioni etnologiche e antropologiche [...]. L'allargamento del territorio conoscitivo (che implica il confronto diretto con altri modi di essere e di pensare: quelli dei popoli arcaici, che, sia cronologicamente che idealmente, sono contemporanei a noi, perché è chiaro che niente in noi va distrutto e tutto coesiste) è inebriante. Al limite, è una esperienza (come Mircea Eliade nota) anti-hegeliana. Ma è un'esperienza che va vissuta, con tutti i suoi rischi.²⁴

Une dernière note, de caractère éditorial : *Mythe et réalité* fut publié en 1974 par la maison d'édition Rusconi. Eliade était déjà présent dans la collection Einaudi, mais dans la correspondance entre de Martino et Pavese nous apprenons de ce dernier que Einaudi voulait résilier le contrat avec cet auteur, considéré peut-être trop difficile à défendre en tenant compte du contexte²⁵. Après la mort de Pavese, grâce à la médiation de De Martino, Eliade fut publié dans la *Collana Viola*, pour passer ensuite à l'édition Boringhieri. Or, comme le souligne Gian Carlo Ferretti en parlant du même sujet, « uno stesso autore può acquistare un significato diverso a seconda del contesto editoriale in cui viene pubblicato »²⁶. Si la maison Einaudi, même avec quelques désaccords, était le fleuron éditorial du parti communiste, Rusconi au contraire visait à un grand projet culturel de droite, intention dont Pasolini se montre bien informé :

Rusconi è abbastanza eclettico, non si formalizza troppo: e nel suo piano generale consistente nel fornire i testi di una nuova, grossa "letteratura di destra", cerca di corrompere anche autori non di destra [...] Si tratta dunque della più grande operazione culturale di destra che si sia mai avuta in Italia. Da qui lo scandalo. E la necessità di una nuova lotta per gli intellettuali di sinistra, reduci dalle glorie degli anni Cinquanta [...].²⁷

²³ *Ivi.*

²⁴ *Ibidem*, pp.482-483.

²⁵ Ernesto De MARTINO, Cesare PAVESE, *La collana viola*, op. cit. p. 179.

²⁶ Simona TARANTINO, *La "Collana viola": intervista a Gian Carlo Ferretti*, op. cit.

²⁷ P.P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, op. cit. p. 180. Evidemment, après la guerre le Parti Communiste jouissait des faveurs de beaucoup d'intellectuels, surtout ceux qui s'étaient battus parmi les rangs

Est-ce que les années 1950 nommées par Pasolini peuvent s'identifier avec l'ouverture représentée par la collection Einaudi? Nous n'en avons aucune certitude. Néanmoins, il nous paraît évident que la tentative de défendre Eliade, et avec lui bien d'autres auteurs²⁸, fait partie du projet de récupération mise en place par la culture de droite. Sans vouloir se classer comme intellectuel de gauche tout court, Pasolini revendique ainsi une lecture authentique et personnelle de ces textes. Nous retrouverons, dans cette attitude, le même désir de faire comprendre sa *Medea* non pas comme un film réactionnaire, décadent ou esthétisant, mais comme le résultat d'un parcours qui a traversé *en poète* l'anthropologie, l'histoire de religion et la psychologie. Malheureusement, la critique ne comprit pas cette tentative, et le film fut liquidé hâtivement sous l'étiquette de «byzantinisme» ou, pire, de «désengagement» : après quarante ans, une reconstruction de ce parcours n'est donc qu'une façon de régler une dette qui a trop longtemps duré.

II. 1.2. Pasolini et Claude Lévi-Strauss

En ce qui concerne le rapport avec Claude Lévi-Strauss, l'élément qui saute aux yeux en premier est le fait que Pasolini montre de connaître parfaitement l'ouvrage de l'anthropologue français, au point qu'il ne manque pas de souligner une carence d'information de la part de ses adversaires, coupables – selon lui – de méconnaître non seulement les ouvrages de l'anthropologue mais aussi, plus en général, ses publications en matière d'ethnologie²⁹. D'autre part, il faut souligner que l'attention accordée par Pasolini à Lévi-Strauss se manifeste de deux façons différentes: la lecture des textes plus proprement anthropologiques et la critique du structuralisme, dont l'anthropologue français est considéré à juste titre l'un des pères fondateurs. Dans ce deuxième sens les considérations de Pasolini, qui mériteraient une analyse approfondie trouvent leur formulation la plus complète dans le recueil de *Empirismo eretico*, même si l'espace d'influence de ce courant théorique sur son travail s'étend bien plus loin, toujours entre une polémique ouverte qui en dénonce les limites et une possible similarité de regard entre les deux intellectuels³⁰. D'autre part, la majorité de la critique, s'appuyant sur les déclarations de Pasolini, a vu dans sa lecture de Mircea Eliade et de Frazer la plus grande source de référence pour *Medea*: néanmoins, même si le film est sans doute ouvertement débiteur des ouvrages de l'anthropologue roumain, il est cependant évident

partisans. C'était le parti qui représentait le plus les valeurs de l'antifascisme et de la Résistance.

²⁸ Cf. sur le sujet les affirmations de Pasolini su Ezra Pound ou Céline. Cf. P.P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, dans *SLA* op. cit.

²⁹ « Non c'è da meravigliarsi se questi nostri intellettuali non conoscono De Martino, né i testi scientifici di etnologia. Tutta la loro foga conoscitiva pare esaurirsi nelle poche letture letterarie e giornalistiche

d'obbligo. Ma Lévi-Strauss! Ma lo strutturalismo! Non sono stati d'obbligo? Evidentemente se n'è parlato, ma non sono stati letti. » P.P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni* dans *SLA*, op. cit. p. 1994.

³⁰ Cf. Gian Paolo GRI, *Pasolini e Lévi-Strauss: l'osservazione partecipante e il rimpianto per l'origine*, dans Angela FELICE (a cura di) , *Pasolini e la televisione*, Marsilio-Centro studi Pier Paolo Pasolini, Venezia-Casarsa della Delizia, 2011, pp. 55-60.

que Pasolini continue, dans sa réécriture du mythe, un parcours dialectique destiné à reprendre et parfois à anticiper les polémiques des *Scritti Corsari*. Dégouté par les transformations causées par l'avènement du boom économique qui transforme chaque produit culturel – un film, un roman, une poésie – en un produit de consommation, Pasolini ne renonce pas au dialogue avec son public, en lui demandant par contre un effort supplémentaire. Nous retrouvons la même amertume et désillusion qui parsème un des essais parmi les plus célèbres de Lévi-Strauss : c'est le bien connu *Tristes Tropiques*, dans lequel – au-delà des différences – les regards de l'intellectuel français et du cinéaste italien se croisent dans des similarités très intéressantes.

En ce qui concerne la confrontation continue de l'auteur avec la sémiologie (et le structuralisme en particulier) une première analyse nous permet déjà de comprendre des articles apparemment liées à une situation contingente, comme celui qui est à l'origine de la polémique avec Maurizio Ferrara et, par la suite, avec Italo Calvino sur les pages du *Corriere della Sera* :

Ci sono certi pazzi che guardano le facce della gente e il suo comportamento. Ma non perché epigoni del positivismo lombrosiano (come rozzamente insinua Ferrara), ma perché conoscono la semiologia. Sanno che la cultura produce dei codici; che i codici producono il comportamento; che il comportamento è un linguaggio; e che in un momento storico in cui il linguaggio verbale è tutto convenzionale e sterilizzato (tecnicizzato) il linguaggio del comportamento (fisico e mimico) assume una decisiva importanza.³¹

Tout d'abord, on pourrait relever une première référence à Lévi-Strauss, qui affirme que « Qui dît homme dit langage, et qui dit langage dit société »³². Ainsi, Pasolini semble rechercher, à travers le cinéma, une nouvelle forme de communication qui puisse dépasser l'espace étroit de la littérature pour toucher un public plus vaste, tout en restant conscient de son projet culturel. Les techniques propres du langage cinématographique sont utilisées pour explorer des nouvelles contaminations avec la peinture italienne, puis pour échapper au faux moralisme bourgeois. Enfin, il arrive aux silences impensables de Médée ou du jeune cannibale de *Porcile*, jusqu'à la perfection formelle d'un film terrible comme *Salò*. Si, effectivement, il retrouve le lien entre langage et société, il est cependant vrai que tout au long de sa carrière, son langage cherche à rendre compte des grandes contradictions de ces années et de l'angoisse de l'intellectuel: Pasolini change de style, les bourgades romaines de *Accattone* laissent la place aux plans hiératiques de Médée – là où le mythe devient la forme de langage pour véhiculer la perte du sacré et le passage d'une civilisation agricole au capitalisme; il semble enfin céder aux demandes d'un public de masse avec le langage apparemment facile de la *Trilogie* pour choquer tout le monde avec *Salò*.

³¹ P.P. PASOLINI, *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, dans *Scritti Corsari* maintenant dans *SPS*,

op. cit. p. 315

³² Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1955, p. 385.

Même les acteurs deviennent une forme de langage, une façon de communiquer: Franco Citti est vraiment Vittorio dans *Accattone*, Ettore – bien plus que Anna Magnani – est le fils des bourgades dans *Mamma Roma*, Ninetto Davoli est vraiment l'âme pure et innocente de *il fiore di carta*, Maria Callas – aux yeux de Pasolini – vit vraiment la fracture de la perte de son monde. En plus, au-delà du détail significatif qui oppose le langage technique à celui du corps (ce qui est très proche de l'opposition jouée dans le film par le couple Jason-Médée, mais aussi des corps abusés par les bourreaux de *Salò*), nous voyons que Pasolini esquisse dans ces lignes son projet théorique pour une sémiologie de la réalité en tant que langage : « Il non verbale (dunque) altro non è che un'altra verbalità : quella del linguaggio della Realtà »³³. Même si celle-ci n'est pas le siège pour approfondir la complexité et parfois l'ambigüe théorie pasolinienne sur le langage – en particulier son application dans ses théories sur le cinéma – il est possible de comprendre, sur la base de ces renvois, comment Pasolini arrive à parler du cinéma en tant que « langage écrit de la réalité », ce qui le conduit à une polémique directe avec le structuralisme et Lévi-Strauss. Ainsi, Pasolini est très conscient des traits spécifiques de ce qu'il appelle 'cinéma de poésie'³⁴, en se refusant catégoriquement de réduire le langage cinématographique à une simple « gymnastique de la langue »³⁵.

Ah, ah la gara a essere uno poeta più razionale dell'altro, la droga, per professori poveri, dell'ideologia!
Abiuro dal ridicolo decennio!³⁶

Le structuralisme est donc rejeté au nom de la *réalité*, conçue comme un magma en transformation continue et non comme 'géométrie' stérile :

Nei suoi momenti divenuti magari ingiustamente i più tipici, lo strutturalismo si presenta come una specie di "geografia del magma", per cui il magma non può essere conosciuto che nella sua proiezione geometrica. Ma, sia il poeta, che non si accontenta di un atto conoscitivo, ma vuol fare esperienza diretta del magma, standoci dentro, vivendo all'interno, sia il marxista che non si accontenta di conoscere e descrivere una geometria della "realtà che è" ...³⁷

Plus en détail, il me semble que Pasolini parvient à sa critique du structuralisme à travers une réflexion particulière, c'est-à-dire grâce à une analyse profonde de la fonction du scénario, défini comme « struttura che vuol essere altra struttura »³⁸. Ainsi,

³³ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, p. 264.

³⁴ En plus de *Empirismo eretico* Pasolini s'arrête longuement sur ce qu'il appelle "cinéma de poésie" dans le chapitre intitulé *Cinema e teoria* dans *Pasolini su Pasolini*, entretien avec Jon Halliday, *Scritti sulla politica e la società*, op. cit. pp. 1382-1391.

³⁵ Pietro BONFIGLIOLI, *Pier Paolo Pasolini, il cinema di poesia*, dans FERRARI Davide, SCALIA Gianni (à la cura di), *Pasolini e Bologna*, Pendragon, Bologna, 1998, pp. 151-156.

³⁶ Poema per un verso di Shakespeare, *Poesia in forma di rosa*, in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2000, vol. I, p. 1456.

³⁷ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, op. cit. p. 80.

³⁸ P.P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini*, entretien avec Jon Halliday, dans *SPS*, op. cit. pp. 1384.

dans *Empirismo eretico*³⁹, puis dans son entretien avec Jean Duflot, Pasolini explique sa théorie en affirmant que le lecteur ne peut jamais considérer un scénario en tant qu'ouvrage autonome et indépendant, mais il doit faire nécessairement référence à quelque chose qui est encore à faire⁴⁰: une œuvre littéraire ou bien un film (comme *Teorema* ou *Porcile*), une poésie récitée par un acteur (*La ricotta*) ou, encore, un ouvrage littéraire qui devient film et puis performance artistique (*Il vangelo secondo Matteo*), là où l'intellectuel devient à la fois cinéaste et acteur (*Edipo Re*, *Decameron*⁴¹). Ainsi, le scénario est toujours «l'allusione continua a un'opera cinematografica da farsi», il est «[...] la premessa scritta al recupero della realtà: un'utilizzazione della lingua scritta che anticipa l'avvento di un'altra lingua, la realtà in quanto immagine».⁴²

En tant que forme expressive autonome, le scénario permet donc une expérimentation à la fois rationnelle – le code de l'écriture – et irrationnelle – la réalité. Cette définition du scénario, en vertu de sa structure en mouvement, se heurte directement avec le structuralisme et avec Lévi-Strauss, qui théorisait l'impossibilité de passer d'un stade à l'autre et de revivre empiriquement ce passage⁴³. Au contraire, pour Pasolini le scénario – structure dynamique –, permet ce passage entre les formes, au point qu'il propose le changement du mot 'structure' avec celui, plus adapté, de 'processus'⁴⁴.

Cette digression à propos de la place occupée par le scénario à l'intérieur de la poétique pasolinienne est fondamentale pour notre analyse de *Medea* car, à son tour, elle est directement liée à la réélaboration du mythe: comme le souligne Marco Bazzocchi «il discorso sul mito è il discorso sulla realtà, cioè sulla violenza fisica della realtà che solo il cinema, in quanto tecnica complessa, può farci conoscere»⁴⁵. De plus, le choix du sujet mythique est un élément qui, encore selon Bazzocchi, complique le discours pasolinien sur le scénario: la trilogie des films définis mythiques (*Edipo Re*, *Medea*, *Appunti per un'Orestide africana*), «recupera la narrazione attraverso modelli tragici che vengono sottoposti a una operazione di strategia visiva capace di portarli in un orizzonte

³⁹ P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*, dans *Empirismo eretico*, SLA, op. cit. pp.1489-1502.

⁴⁰ Cf. aussi Angela BIANCOFIORE, *Pasolini*, op. cit. p. 127-141.

⁴¹ «Cosa significa la mia presenza nel *Decameron*? Significa aver ideologizzato l'opera attraverso la coscienza di essa: coscienza non puramente estetica, ma attraverso il veicolo della fisicità, cioè di tutto il mio modo di esserci, totale.», P.P. PASOLINI, *Io e Boccaccio*, interview with Dario Bellezza, *L'Espresso*, 22/11/1970, désormais dans PSP, p. 1654.

⁴² P.P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini, entretien avec Jon Halliday*, dans SPS, op. cit. pp. 1384.

⁴³ Cf. P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*, dans *Empirismo eretico, Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit. pp.1501.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ «Le discours sur le mythe est un discours sur la réalité, donc sur la violence physique de la réalité que seulement le cinéma, en tant que technique complexe, peut nous faire connaître.», Marco Antonio BAZZOCCHI, *Pasolini E Il Mito*. 11 Nov. 2012. Web. 3/06/2012, dans <<http://www.doppiozero.com/materiali/fuoribusta/pasolini-e-il-mito>>.

completamente diverso da quello originario »⁴⁶. À ce propos, Bazzocchi fait l'exemple de *Edipo re*, pour lequel Pasolini fait le choix d'insérer des renvois contemporains, qui n'ont plus rien à voir avec le texte classique ni avec le scénario lui-même: dans ce sens, je pense qu'un discours similaire et parallèle pourrait être appliqué également à *Medea*. Par exemple, le choix des lieux du tournage (la ville de Pisa, la Turquie, la lagune de Grado), les costumes, les musiques: tout cela répond aux besoins du cinéaste de faire référence à un contexte visuel propre au cinéma qui joue de façon autonome soit du texte d'Euripide soit du scénario, même s'il y est fortement lié. Le lecteur se trouve donc face à trois «structures» distinctes et étroitement connectées: le langage propre du scénario, la composante visuelle auquel il renvoie et – dans le cas des films mythiques – aux éléments qui diffèrent de la matière classique et qui portent à une reformulation personnelle du mythe.

La technique cinématographique, donc, devient pour Pasolini une possibilité concrète pour proposer de nouveau, en époque moderne, le langage du mythe qui, pour sa nature elle-même, tend à s'éloigner de l'ordre temporel pour accéder à la métahistoire⁴⁷. Enfin, comme le souligne Giuseppe Conti Calabrese, le conte mythique et le mythe se trouvent dans le même rapport qui existe entre le film et le cinéma: « Come non esiste il mito in astratto, ma solo dal momento in ci si fa racconto mitico, così non esiste il cinema ma il film in quanto concreta espressione di un linguaggio narrante ».⁴⁸

Au-delà des polémiques avec la pensée structuraliste, dont nous avons esquissé ici qu'une toute petite partie, Pasolini semble se rapprocher de Lévi-Strauss sur un plan plus spécifiquement anthropologique, avec une affinité des pensées qui montre une profonde consonance émotive. D'autre part, il est curieux que Pasolini préfère passer sous silence, ou au moins voiler, le nom de Lévi-Strauss parmi les sources auxquelles il avait fait référence pour la réalisation de sa *Medea*⁴⁹: la question qui s'impose, donc, est dans quelle mesure pouvons-nous parler d'influence et, en deuxième lieu, comment cette influence peut avoir conditionnée la réalisation concrète du film. Pour répondre à la première question, il est évident que, comme toute l'*intelligentsia* de son temps, Pasolini connaissait *Tristes Tropiques*, paru en 1955 et traduit en italien en 1960 ainsi que *Anthropologie structurale*, publié en Italie en 1968, dix ans après sa parution en France. En particulier, en reprenant *Tristes tropiques*, suite à une intervention de Gian Paolo Gri⁵⁰, il me semble avoir retrouvé le même sentiment de nostalgie face à la perte d'un monde, le même sentiment d'ambiguïté vers le «progrès» claironné par la modernité et, en définitive, la même volonté de comprendre les cultures marginales,

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cf. Giuseppe Conti CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, op. cit. p. 81.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ «Quest'opera poggia su un fondamento teorico di storia delle religioni: M.Eliade, Frazer, Lévy-Bruhl, opere di etnologia e antropologia moderne», P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, op. cit. p. 1504

⁵⁰ Cf. Gian Paolo GRI, *Pasolini e Lévi-Strauss, l'osservazione partecipante e il rimpianto per l'origine*, dans FELICE Angela (a cura di), *Pasolini e la televisione*, Marsilio-Centro studi Pier Paolo Pasolini, Venezia-Casarsa della Delizia, 2011, p. 55-60. Il faut d'ailleurs souligner que, à ce jour, Gian Paolo Gri a été le seul à remarquer la consonance entre Pasolini et Lévi-Strauss.

celles que l'Histoire avait vaincu ou simplement oublié dans sa marche incontrôlable. Si donc Eliade, avec ses écrits sur la circularité du temps, son sentiment du sacré et son riche répertoire des rites anciens représente une source indéniable d'inspiration, ce qui rapproche Pasolini de Lévi-Strauss est à rechercher non pas dans l'immédiateté d'un texte, mais plutôt dans son sentiment de participation, dans son modèle d'observation et de jugement sur le processus de changement qui concerne, de façon similaire mais au fond identique, les populations indigènes du Brésil et les italiens de la société du bien-être. Il est donc tout à fait possible que Pasolini ait entrevu dans *Tristes tropiques* cette familiarité dans la pensée, et que – même inconsciemment – cette consonance ait trouvé par la suite un reflet dans la réalisation de *Medea*: dans ce sens, une analyse qui retrace les lignes communes aux deux intellectuels pourrait être un bon point de départ pour comprendre les spécificités de la vision pasolinienne.

Tout d'abord, le lecteur qui se rapporte à *Tristes tropiques* ne peut qu'être touché par les premières pages, dans lesquelles l'auteur mêle magistralement les artifices rhétoriques pour justifier son ouvrage avec une critique aigüe de la société de masse et, plus en général, de la culture de consommation. L'ennui, le sentiment de perte, le besoin d'évasion: toutes ces sensations, le mauvais côté du capitalisme occidental, ont renouvelé auprès du public moderne, l'attention portée aux récits de voyage, avec par conséquent la réduction de ces ouvrages à de simples objets de consommation. Qu'il soit sous forme d'essai ou de livre photographique, écrit par un illustre anthropologue ou par un amateur qui a seulement entrevu les sociétés 'primitives' dont il parle, le récit de voyage fait désormais partie du procédé productif, une nourriture à consommer rapidement, avec voracité :

Ils apportent l'illusion de ce qui n'existe plus et qui devrait être encore, pour que nous échappions à l'accablante évidence que vingt mille ans d'histoire sont joués. Il n'y a plus rien à faire : la civilisation n'est plus cette fleur fragile qu'on préservait, qu'on développait à grand peine (...) L'humanité s'installe dans la monoculture, elle s'apprête à produire la civilisation en masse, comme la betterave. (...) Disons-nous alors que, par un double renversement, nos modernes Marco Polo rapportent de ces mêmes terres, cette fois sous forme de photographies, de livres et de récits, les épices morales dont notre société éprouve un besoin plus aigu en se sentant sombrer par l'ennui?⁵¹

Sans forcer la main, on retrouve la même polémique de Pasolini contre l'uniformisation, la banalisation et l'aplatissement à la fois des langages (la disparition des dialectes) et des cultures, étant l'être humain désormais orienté vers une consommation indiscriminée, quoi qu'il s'agisse de la sexualité, de la drogue ou des idéologies. D'ailleurs, au-delà d'un sentiment de nostalgie indéfinie, le parallèle le plus évident me semble prendre forme dans le sentiment d'étrangeté que les deux intellectuels éprouvent face à leur société, dans laquelle chacun des deux était parfaitement inséré, sans pour cela s'exempter d'une forte polémique contre les manifestations agressives de la modernité.

⁵¹ Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, op. cit. p. 36-37

Comme le souligne Gian Paolo Gri⁵², on retrouve une consonance dans ce malaise, dans cette contradiction, car Pasolini et Lévi-Strauss partagent le même doute envers ce que l'intellectuel italien appelle le 'développement sans progrès'. Ainsi, on peut lire dans *Tristes tropiques* :

Comment l'ethnographe peut-il se tirer de la contradiction qui résulte des circonstances de son choix ? il a sous les yeux, il tient à sa disposition une société : la sienne ; pourquoi décide-t-il de la dédaigner et de réserver à d'autres sociétés – choisies par les plus lointaines et les plus différentes – une patience et une dévotion que sa détermination refuse à ses concitoyens ? [...] Le prix qu'il attache aux sociétés exotiques – d'autant plus grand, semble-t-il, qu'elles le sont davantage – n'a pas de fondement propre ; il est fonction du dédain, et parfois de l'hostilité, que lui inspirent les coutumes en vigueur dans son milieu. Volontiers subversif parmi les siens et en rébellion contre les usages traditionnels, l'ethnographe apparaît respectueux jusqu'au conservatisme, dès que la société envisagée se trouve être différente de la sienne.⁵³

La conclusion à laquelle parvient l'anthropologue français est donc imprégnée de pessimisme:

L'ethnographe peut d'autant moins se désintéresser de sa civilisation et se désolidariser de ses fautes que son existence même est incompréhensible, sinon comme une tentative de rachat : il est le symbole de l'expiation.⁵⁴

Pour Pasolini, cette quête incessante d'un lieu où l'histoire ne soit pas passée se traduit dans ses fréquents voyages, surtout en Afrique et en Moyen Orient. Une fois que l'Europe semble définitivement fermer ses portes derrière lui, Pasolini se projette au Tiers Monde, avec un enthousiasme qui, néanmoins, tombe parfois dans les généralités. C'est le cas du récit *L'odore dell'India*, résumé de son voyage de 1961, qui alterne des passages très lyriques à des simplifications qui touchent pourtant dans leur tentative de repérer ailleurs les fragments d'une Italie en voie de disparition⁵⁵. Ainsi, la tribu africaine des Denka enthousiasme Pasolini⁵⁶, et l'auteur paraît également attristé par le processus d'industrialisation et d'homologation qu'il critiquait si âprement en parlant de l'Occident et qu'il retrouve dans ses voyages au Tiers Monde. Pasolini, comme Lévi-Strauss, est toujours conscient de l'ambiguïté – et parfois des contradictions – que sa position comporte, ainsi que de la difficulté de vivre ce conflit : c'est bien pour cette raison

⁵² « [...] refrattari entrambi ad apprezzare la propria società negli aspetti proclamati come progressivi », Cf. Gian Paolo GRI, *Pasolini e Lévi-Strauss, l'osservazione partecipante e il rimpianto per l'origine*, op. cit. p. 56.

⁵³ Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, op. cit. p. 459.

⁵⁴ *Ibidem*. p. 466.

⁵⁵ Cfr. à ce propos l'article de Alessandro RAVEGGI, *Il saggio in viaggio: il giro più lungo dell'etnografia in Calvino, Levi e Pasolini*, http://anahuac.academia.edu/AlessandroRaveggi/Papers/744231/Il_saggio_in_viaggio_il_giro_piu_lungo_delletnografia_in_Calvino_Levi_e_Pasolini, 26/06/2012.

⁵⁶ « Ed erano tutti nudi, nudi con un filo di perle intorno al collo e la lancia; e non conoscevano niente, non sapevano cosa fosse la moneta e vivevano di baratto ed erano comunitari, pescavano e facevano pastorizia insieme. Ed erano felici, erano felici, felici...ecco, se penso all'immagine della felicità umana io penso ai Denka», P.P. PASOLINI, *Eros e cultura*, entretien avec Massimo Fini, *L'Europeo*, 19 septembre 1974, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1709

qu'il parle d'une *différente expérience de vie*⁵⁷ et qu'il cite – significativement – l'anthropologue français pour expliquer la tentative de comprendre des structures différentes :

Un letterato borghese non conosce, in genere, altra esperienza vitale che la sua. Ma la volontà a vivere una esperienza vitale diversa dalla sua, e in qualche modo, inconcepibile, contraddice a un comodo uso della nozione di "omologia". [...] Può darsi che sia impossibile per noi uscire dalla nostra esperienza vitale, e la eleggiamo quindi a unica possibile [...], può darsi che nel mio caso, un caso specificamente anomalo, mi sia consentita l'illusione di poter "concepire" una esperienza vitale diversa dalla mia, che ha come caratteristica principale la religione, ossia il "pensiero selvaggio". [...] Un mio critico, Fortini, aveva già acutamente osservato che l'elemento numericamente e sostanzialmente più cospicuo della mia scrittura è il processo della sineciosi, [...] altro non è che una specie di "totemismo stilistico", riproducente il processo così detto totemico che nell'interpretazione di Lévi-Strauss è un tentativo di processo dialettico, di integrazione dei contrari fatto, per così dire, in sogno.⁵⁸

À partir de ces prémisses importantes, qui laissent ressentir une même sensibilité de regard, on retrouve de nouveau, en poursuivant notre lecture parallèle, le même sentiment d'accusation vers l'Occident, dont on reconnaît les bénéfices apportés par la modernité mais dont on entrevoit également le danger de l'homologation, de la réduction absolue de toute différence culturelle, et dont le binôme production-consommation semble définitivement accompli dans une circularité qui reconduit toute chose dans des catégories économiques. Cela vaut la peine de citer un chapitre de *Tristes tropiques*, significativement intitulé *La fin des voyages*:

Voyages, coffrets magiques aux promesses rêveuses, vous ne livrerez plus vos trésors intacts. Une civilisation proliférant et surexcitée trouble à jamais le silence des mers. Aujourd'hui où des îles polynésiennes noyées de béton sont transformées en porte-avions pesamment ancrés au fond des mers du Sud, où l'Asie tout entière prend le visage d'une zone malade, où les bidonvilles rongent l'Afrique, où l'aviation commerciale et militaire flétrit la candeur de la forêt américaine ou mélanésienne avant même d'en pouvoir détruire la virginité, comment la prétendue évasion du voyage pourrait-elle réussir autre chose que nous confronter aux formes les plus malheureuses de notre existence historique ? Cette grande civilisation occidentale, créatrice des merveilles dont nous jouissons, elle n'a certes pas réussi à les produire sans contrepartie. Comme son œuvre la plus fameuse, pile où s'élaborent des architectures d'une complexité inconnue, l'ordre et l'harmonie de l'Occident exigent l'élimination d'une masse prodigieuse de sous-produits maléfiques dont la terre et aujourd'hui infectée. Ce que d'abord vous nous montrez, voyages, c'est notre ordures lancée au visage de l'humanité.⁵⁹

Parallèlement, bien avant que le terme *globalisation* soit entré dans le langage courant,

⁵⁷ P.P. PASOLINI, *I diseredati sono il nostro Terzo Mondo*, dans *Paese Sera*, 23 mars 1966, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 828.

⁵⁸ *Ibidem.* p. 829.

⁵⁹ Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, op. cit. p. 36.

Pasolini parle d'un sentiment d'*unità du monde*⁶⁰, et de la perte de la notion d'*ailleurs*.

Ora si può dire che non esiste più un altrove (o sta per scomparire del tutto) [...] L'entropia industriale comprende ormai, praticamente, l'intera umanità. Non si può andare 'verso l'Orizzonte' come se si trattasse di un'avventura: cioè della conquista dell'*altrove*. Caduto il mistero dell'*altrove*, è caduto il confronto fantastico con i propri valori.⁶¹

En outre, Pasolini cherche à se débattre entre la possibilité de concilier la culture particulière d'une civilisation avec le processus qui conduit à la modernisation (c'est le cas des *Appunti per un'Orestide africana* ou, dans une moindre mesure, du scénario de *Il padre selvaggio*), sans cacher son cri désespéré pour la perte de toute illusion. C'est une perte due à la confrontation amère entre le monde archaïque et la «Nuova Preistoria», que Pasolini vit sous le signe d'une angoisse profonde – c'est bien le cas de *Medea* ou de *Le mura di Sana'a*, documentaire conçu comme un appel à l'Unesco pour préserver la ville yéménite de la destruction faite au nom du progrès. Pour reprendre les mots de Lévi-Strauss cités peu avant, la perte des illusions par rapport à l'Italie se traduit donc dans la quête incessante d'un paysage et d'une culture encore 'non contaminée': ainsi, *Il vangelo secondo Matteo* sera tourné dans le Sud de l'Italie, car le paysage d'Israël lui semble trop proche de la modernité, avec ses kibboutzim et ses industries ; de même, la polémique de Pasolini n'épargnera pas la Syrie, visitée pour le tournage de *Medea* :

Non parliamo neppure della Siria : vi ho trovato una sorta di boom economico analogo a quello che si sviluppa attualmente in Italia meridionale (...) Ormai l'ideale della gente del paese è di raggiungere l'onesto livello del consumo piccolo-borghese.⁶²

Et encore, à propos de ses *Appunti per un'Orestide africana* :

Il contrasto tra nazioni avanzate e nazioni sottosviluppate, tra aristocrazie operaie e plebi sottoproletarie, caratterizza, oggi, l'intera situazione mondiale. Cosa sono l'Africa, l'India, gli Stati sudamericani, il Medio Oriente, se non il prodotto di questo contrasto, di questo equilibrio?⁶³

Ainsi, l'amour de Pasolini pour le Tiers Monde, proclamé sous le signe du vers célèbre «Africa, mia unica alternativa!»⁶⁴ écrit en 1961, se change en amertume, avec un sentiment qui est de plus en plus marqué par la conscience de la fin d'un monde. Néanmoins, dans le Tiers Monde, comme dans les bourgades romaines, Pasolini continue sa recherche désespérée des lieux à la périphérie de l'Histoire, à la limite de l'émargination et de l'indigence, et ses yeux attentifs s'étaient posés infatigablement à la

⁶⁰ P.P. PASOLINI, *della storia e immensità del mondo contadino*, 8 juillet 1974, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 318.

⁶¹ P.P. PASOLINI, *Ci sono ancora vite romanzesche*, in *Il caos*, su *Tempo*, 29 marzo 1969, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1201.

⁶² P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, op. cit. p. 1485.

⁶³ Déclaration de Pasolini reportée dans Laura BETTI, Michele GALLINUCCI (a cura di) *Pier Paolo Pasolini, Le regole di un'illusione*, op. cit., p. 221.

⁶⁴ P.P. PASOLINI, *Frammento alla morte*, dans *Poesia in forma di rosa*.

recherche d'une forme qui, loin d'être un octroi à la contemplation esthétique, il ressent toujours d'un besoin plus profond :

La periferia è bella perché è sempre precaria, sul punto di scomparire, inghiottita dal pianto di una scavatrice. È bello il mondo che sta ai bordi della modernità: perché la sua forma, il guscio vuoto del passato che non può tornare, diventa inestimabilmente preziosa quando sia che "deve" morire.⁶⁵

Les films de Pasolini – notamment *Il vangelo secondo Matteo*, *Edipo Re*, *Appunti per un'Orestide africana*, *La trilogia della vita* et, naturellement, *Medea* – représentent le désir de l'intellectuel de mettre à part son public de ses angoisses, de son sentiment de perte. Ainsi, le recul dans le passé devient l'occasion d'une récupération anthropologique:

Io faccio vedere un mondo, quello feudale, dove vive un eros particolarmente profondo, violento e felice, dove non c'è un uomo, anche il più misero degli accattoni, che non abbia profondo il senso della propria dignità. Io evoco questo mondo e dico: ecco, fate un confronto, io ve lo presento, ve lo dico, ve lo ricordo.⁶⁶

Pasolini évoque ainsi le péril qu'il voit se profiler à l'horizon: la disparition des valeurs – que même le fascisme n'avait pas touché considérablement – la perte d'une culture de référence qui porte à la création d'un homme déraciné, aliéné, isolé. Avant de classer l'intellectuel frioulan comme 'nostalgique' il faudrait d'ailleurs réfléchir sur le fait que le passé dont il parle n'est pas si loin:

Se ho nostalgia del passato si tratta di un passato talmente recente che è molto dubbio che sia veramente un «passato»; io rimpiango infatti quel mondo contadino pre-industriale e quel mondo sottoproletario sopravvissuto in Italia fino a pochissimi anni fa, diciamo non più di cinque o sei. Io penso che in quel mondo i sentimenti umani si realizzassero molto meglio e molto più compiutamente di oggi, almeno fra il popolo⁶⁷.

Les nombreux entretiens donnés par Pasolini sur ce sujet nous montrent bien jusqu'à quel point sa position risque d'être mal comprise, même par des intellectuels du calibre d'Italo Calvino, qui dans les pages du *Corriere della Sera* lui reprochait de regretter *l'Italietta*, terme qu'on peut expliquer à partir de la définition qu'en donne Pasolini : un pays, «piccolo borghese, fascista, democristiano ; è provinciale e ai margini della storia ; la sua cultura è un umanesimo scolastico formale e volgare»⁶⁸. Evidemment, la nostalgie pasolinienne n'a rien à voir avec la définition d'une Italie qui, au contraire, a souvent entravé son travail artistique. Le titre définitif de l'article est, au contraire, très révélateur:

⁶⁵ Duccio Trombadori, *L'accusa del passato*, dans Laura BETTI, Michele GALLINUCCI (a cura di) *Pier Paolo Pasolini, Le regole di un'illusione*, op. cit., p. 400

⁶⁶ P.P. PASOLINI, *Eros e cultura*, entretien avec Massimo Fini, *L'Europeo*, 19 septembre 1974.

Désormais dans *SPS.*, op. cit. p. 1709.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ P.P. PASOLINI, *della storia e immensità del mondo contadino*, 8 juillet 1974, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 319.

Limitatezza della Storia e immensità del mondo contadino. L'étroitesse de l'Histoire s'oppose en effet à l'immensité du monde paysan, vu à lumière non pas d'une époque mythique (l'âge d'Or) mais d'un monde au-delà de l'histoire, où les seuls besoins étaient strictement nécessaires (ce que Pasolini appelle «l'âge du Pain»)⁶⁹.

É questo illimitato mondo contadino pre-nazionale e pre-industriale, sopravvissuto fino a solo pochi anni fa, che io rimpiango (non per nulla dimoro il più a lungo possibile nei paesi del Terzo Mondo, dove esso sopravvive ancora, benché il Terzo Mondo stia anch'esso entrando nell'orbita del cosiddetto sviluppo.⁷⁰

Au-delà d'un sentiment très personnel, ce qui émerge dans le discours de Pasolini est la conception qui fait de l'avènement de l'industrie le moment où la nature et l'homme se sont définitivement éloignés, dans un processus qui modifie radicalement la relation entre eux et dans lequel la nature est soumise aux exigences de la production tandis que l'homme s'achemine vers l'uniformisation culturelle. Lévi-Strauss, qui partage avec le cinéaste les mêmes angoisses par rapport aux nivèlements et à la perte des différences entre cultures, avait trouvé dans l'espace urbain, surtout celui du Tiers-Monde la forme concrète et immédiatement perceptible de l'altération de ce rapport.

Ce n'est donc pas de façon métaphorique qu'on a le droit de comparer – comme on l'a si souvent fait – une ville à une symphonie ou à un poème ; ces sont des objets de même nature. Plus précieuses peut-être encore la ville se situe au confluent de la nature et de l'artifice. Congrégation d'animaux qui enferment leur histoire biologique dans ses limites et qui la modèlent en même temps de toutes leurs intentions d'êtres pensants, par sa genèse et par sa forme la ville relève simultanément de la procréation biologique, de l'évolution organique et de la création esthétique. Elle est à la fois objet de nature et sujet de culture ; individu et groupe ; vécue et rêvée : la chose humaine par excellence.⁷¹

De façon similaire, Pasolini retrouve dans la ville la *summa* du savoir populaire, un savoir qui n'a pas d'auteur reconnu et qui mérite donc d'être sauvegardé et protégé en tant que témoignage absolu d'une civilisation en voie de disparition, que ce soit la ville d'Orte en Italie ou la ville de Sana'a au Yémen. Dans *La forma della città*, émission tournée en 1973⁷², Pasolini renforce encore le lien entre ville et société en prenant l'exemple de Sabaudia, ville édifée sous le fascisme mais où les traits de la dictature ne sont visibles que dans quelques détails architecturaux : là où l'adhésion au régime n'était que formelle, affirme le cinéaste, la ville ne peut qu'être un pâle reflet de cette adhésion, car le *groupe* – pour utiliser un terme cher à Lévi-Strauss – reste dans tous les cas étranger aux dictat de l'esthétique fasciste. Au contraire, ajoute Pasolini, c'est l'uniformisation culturelle due à la société de consommation qui a détruit la parfaite intégration entre

⁶⁹ Curieusement, dans le XXIème siècle le sentiment d'urgence de Pasolini sera recueilli par des mouvements comme celui de la 'décroissance heureuse' créée par Serge Latouche en France ou bien par l'organisation internationale 'Via campesina', le WWOOF et bien d'autres mouvements no-global.

⁷⁰ *Ibid*, p. 321.

⁷¹ Claude LEVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, op. cit. p. 138.

⁷² P.P. PASOLINI, *La forma della città*, <http://www.youtube.com/watch?v=ccTfrb8NluM>, 26-06-2012.

nature et architecture de la ville de Orte: dans ce sens, alors, la ville devient vraiment le résultat d'une sous-culture sur laquelle il faut s'interroger pour comprendre la férocité du monde moderne. Parallèlement, il est intéressant de relever, dans l'ouvrage de Lévi-Strauss, le même désespoir, le même sentiment d'angoisse envers cette modernité capable d'annuler toute culture particulière au bénéfice d'un nivèlement total et offensif:

Une plaine sans fin, qui tenait du terrain vague et du champ de bataille, hérissée de poteaux électriques et de piquets d'arpentage, laissait apercevoir une centaine de maisons neuves dispersées aux quatre coins de l'horizon. [...] Rien ne pouvait être aussi barbare, aussi inhumain [...] Nulle histoire, nulle durée, nulle habitude n'en avait saturé le vide ou adouci la raideur ; on s'y sentait, comme dans une gare ou dans un hôpital, toujours passagers et jamais résident.⁷³

Au-delà de ce documentaire et de quelques articles, les réflexions de Pasolini trouvent leur caractère concret dans des choix filmiques précis, de la sorte que si la ville est un objet de nature et un sujet de culture – comme le dit Lévi-Strauss –, dans *Medea* plus que dans tous ses films, Pasolini réalise visuellement cette théorie. Comme nous le verrons plus dans les détails dans le chapitre suivant⁷⁴, dans ce film la représentation de la Colchide et de la ville de Corinthe sont en effet l'occasion pour Pasolini de représenter deux civilisations diamétralement opposées. De plus, il y a aussi la maison du centaure, un lieu qui reste indéfini, placé dans un espace hybride comme celui de la lagune. Ainsi, les «cheminés de fées» de la Turquie, son paysage lunaire, âpre, dominé par l'assimilation totale entre la couleur ocre de la terre argileuse et les vêtements, les objets, la peau même de ses habitants deviennent pour Pasolini la façon d'évoquer une civilisation agricole et primitive, certes, mais surtout pleinement intégrée avec la nature et ses cycles, sans qu'aucun obstacle ne vienne s'interposer entre la ville colche et le paysage naturel. Au contraire, la ville de Corinthe se retrouve dans la parfaite géométrie de ses murs d'enceinte, dans ses jardins conçus pour dominer la nature dans l'espace soigné d'un parterre. Corinthe est le symbole d'une société dans laquelle la rationalité exaspérée et la perte de tout sentiment du sacré portent inévitablement à une civilisation aboulique, dont le langage technique et le matérialisme ne sont que le reflet de la recherche obsessionnelle d'un développement sans progrès. Et si Corinthe, imaginée à partir de l'harmonie des formes de Pisa, conserve encore les traces de la beauté, la ville future imaginée par Pasolini trouve sa description la plus crue dans les immeubles qui défigurent le paysage de *Petrolia* et dans quelques pages peu connues. Dans un entretien avec Luigi Sommaruga, intitulé *Quant'eri bella Roma*, Pasolini parle diffusément de son rapport avec la capitale italienne, à partir des poésies comme *Il pianto della scavatrice*, encore imprégnées d'affection pour sa périphérie et pour ses habitants, jusqu'à arriver à une conclusion amère, qui souligne la même liaison entre ville et société :

Se Roma è cambiata, estremamente in peggio, non è colpa della città. La cosa non è nata nella città, ma

⁷³ Claude LEVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, op. cit. p. 141.

⁷⁴ Cf. cap III du présent travail, p. 76-114.

appartiene a un fenomeno degenerativo che riguarda tutta la società italiana.⁷⁵

La particularité du discours pasolinien, d'autre part, réside dans le fait que, à son avis, cette société industrielle ne se substitue pas à la précédente : au contraire, elle se superpose à la société archaïque, sans effacer les caractéristiques originelles qui lui sont propres mais en générant, dans l'homme moderne, de profonds combats intérieurs. «Sia cronologicamente che idealmente sono contemporanei a noi, perché è chiaro che niente in noi va distrutto, ma tutto coesiste»⁷⁶. A partir de ces prémisses, sur lesquelles nous nous concentrerons plus en profondeur dans le chapitre suivant⁷⁷, il est évident que, pour Pasolini, la tentative de renier le passé au nom de la modernité ne peut qu'aboutir à la tragédie, ce qu'il cherchera à représenter concrètement à travers l'opposition dramatique du couple Médée-Jason.

Parallèlement, cet anti-hégélianisme déclaré se retrouve, formulé avec des mots presque identiques, dans les premiers pages de *Tristes tropiques*. Ici, Lévi-Strauss condamne comme stérile la méthode d'enquête philosophique fondée sur les postulats de thèse, antithèse et synthèse, raison pour laquelle il préfère parler des « différents stades humains en termes de coexistence », plutôt que de dépassement :

En se déplaçant dans son cadre, l'homme transporte avec soi toutes les positions qu'il a déjà occupées, toutes celles qu'il occupera. Il est simultanément partout, il est une foule qui avance de front, récapitulant à chaque instant une totalité d'étapes. [...] En tant qu'ethnographe je cesse alors d'être seul à souffrir d'une contradiction qui est celle de l'humanité toute entière et qui porte en soi sa raison. La contradiction demeure seulement quand j'isole les extrêmes.⁷⁸

Lévi-Strauss et Pasolini semblent donc s'accorder sur une vision de l'Histoire qui ne peut pas être réduite à une simple succession des dépassements mais qui, au contraire, semble se caractériser plutôt comme intersection et compénétration continue: la négation de tout cela au bénéfice d'un Futur dépourvu de toute conscience du Passé ne peut donc que porter à la catastrophe, ce qui est très bien démontré par *Medea* et encore plus par *Pylade*, pièce sur laquelle nous aurons encore l'occasion de revenir. Comme Médée, Pylade est la tentative extrême d'une synthèse, celle entre le Passé et le Futur ou bien entre tradition et progrès: des oppositions, celles-ci, qui dans la période entre les années 1967-70 semblent fasciner, sinon obséder, la pensée pasolinienne. Dans ce sens, Pylade est un personnage profondément déchiré, à travers lequel l'intellectuel italien à l'aube du 1968 cherche à établir un énième anneau de conjonction qui puisse porter à la conscience du passé en tant que possibilité concrète pour éclaircir et interpréter le futur: « Ah, tu ora non osare di spezzare la catena / Che ci unisce al

⁷⁵ P.P. PASOLINI, *Quant'eri bella Roma*, entretien avec Luigi Sommaruga, *Il messaggero*, 9 juin 1973, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1702.

⁷⁶ P.P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, op. cit. p. 145.

⁷⁷ Cf. cap III du présent travail, p. 76-114.

⁷⁸ Claude LEVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, op. cit. p. 495.

passato dove regna la luce! »⁷⁹. La rupture de cette chaîne ne peut que conduire à la tragédie (c'est qui est le cas de *Medea*) ou au cri désespéré et blasphème:

Ah, va ! Va nella vecchia città
La cui nuova storia io non voglio conoscere.
Perché temere la vergogna e l'incertezza?
e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio.⁸⁰

Contre Hegel et contre Marx, Pasolini semble théoriser un cursus de l'Histoire qui n'est pas dialectique et qui, idéalement, pourrait concilier la modernité avec ses racines. Si dans *Pilade*, ou bien dans *Medea*, il montre plutôt les résultats négatifs de cette tentative, conséquence tragique de la cécité de l'homme au nom de la modernité, il semble néanmoins prospecter une conscience future, qui fait écho, dans leur tiède optimisme *en nuce*, aux derniers pages de *Tristes tropiques*.

Sachant que, depuis des millénaires, l'homme n'est parvenu qu'à se répéter, nous accèderons à cette noblesse de la pensée qui consiste, par-delà toutes les redites, à donner pour point de départ à nos réflexions la grandeur indéfinissable des commencements.⁸¹

Si *Pilade* termine en suspension, *Medea* fait de cette utopie une illusion de plus en plus impossible à atteindre, qui cherche à être sauvée une dernière fois dans l'Afrique noire des *Appunti per un'Orestiade africana* en 1969. De plus, avec *Medea*, la dimension sociopolitique acquiert une dimension universelle en devenant une question philosophique et anthropologique qui entraîne l'humanité entière. Dans ce sens, alors, la conclusion amère du film n'est que le prélude aux horreurs de *Salò* et de *Petrolio*, sombre négation de toute histoire et de toute société :

Le monde est commencé sans l'homme et il s'achèvera sans lui.⁸²

II.1.3. Pasolini et Mircea Eliade.

Il est fort évident que, parmi tous les anthropologues et historiens des religions, Mircea Eliade reste l'auteur avec lequel Pasolini s'est le plus confronté, surtout grâce à ses études sur la hiérophanie du réel et sur l'opposition et la complémentarité du temps profane et temps sacré. Ainsi, toute la première partie de *Medea* semble reposer sur une référence à Eliade, à partir du choix des vêtements jusqu'aux dialogues, alors que ses études sur la conception cyclique de l'éternel retour⁸³ semblent être à la base de la seconde partie du film, notamment lorsque Pasolini s'interroge sur la tentative de Médée de revenir au sacré

⁷⁹ P.P. PASOLINI, *Pilade*, in *Teatro*, op. cit. p. 833.

⁸⁰ *Ibidem*. p. 421.

⁸¹ Claude LEVI-STRAUSS, *Tristes tropiques*, op. cit. p. 493.

⁸² *Ibidem*, p. 495.

⁸³ Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Gallimard, Paris, 1969.

après sa « conversion à rebours ».

Le rapport de Pasolini avec l'anthropologue roumain est néanmoins très complexe, car la consonance de certaines réflexions se heurte avec ses positions politiques – ce qu'on retrouve, par exemple, dans la recension de Pasolini sur *Le Mythe et le Sacré*. En tout cas, dans les années 1968-69 la plus grande inquiétude de Pasolini concerne directement la perte du sentiment du sacré dans une société qui se veut entièrement profane: il se demande quelles pourront être les réactions de l'homme moderne face à une irruption du sacré (*Teorema*) et si une intégration entre ces deux modalités est possible (*Medea*).

Comme le souligne Eliade, là où, pour la conscience moderne, des actes physiologiques – l'alimentation ou la sexualité – ne sont rien de plus qu'un processus organique⁸⁴, pour les sociétés primitives ils représentent souvent une forme privilégiée d'accès au sacré. Ils sont, ou peuvent le devenir, un canal pour établir une communion avec le sacré, ce que Pasolini montre assez bien avec le rapport de Médée avec Jason, un rapport qui sort du canon classique de la femme jalouse pour rentrer dans la dichotomie «sacré-profane». Les questions que Pasolini se pose sont multiples: quelles sont les réactions d'un homme 'primitif' face à la perte de son monde? Est-il possible passer d'une modalité sacrée à une modalité profane sans subir des névroses, des déchirements? Est-ce que l'homme moderne peut encore reconnaître les manifestations du sacré ?

«L'homme prend connaissance du sacré parce que celui-ci se manifeste, se montre comme quelque chose de tout à fait différent du profane»⁸⁵: c'est ce qu'Eliade appelle une *hyerophanie*⁸⁶, la manifestation sacré, d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui, au contraire, font partie intégrante du monde profane. Ainsi, en partant de ces prémisses, on peut retrouver une première référence à Eliade en considérant le symbolisme religieux des objets qui est présent dans le film de Pasolini – un aspect, celui-ci, qui a été toujours très important dans toutes les réécritures du mythe, mais qui dans le film s'intègre pour la première fois avec une réflexion d'ordre anthropologique et sociale.

Tout d'abord, prenons en considération la Toison d'Or, l'un des objets parmi les plus importants du mythe. Il est, bien évidemment, la raison pour laquelle Jason entreprend son voyage, et son origine mythique est racontée par Chiron au début de l'histoire: néanmoins, il est évident que le centaure, déjà dans sa forme humaine, donc rationnelle, ne le considère que comme un *prétexte* mis en place par Pélidas pour ne pas rendre le royaume à son neveu. Ce qui pour Médée et les Colches est un objet central dans leur rapport avec le sacré, au point de nécessiter un espace de vénération séparé de la ville, n'est pour Jason que le prix à payer pour obtenir sa récompense. Ainsi, une fois

⁸⁴ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1957, p. 18.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 17

⁸⁶ Cf. aussi P.P. PASOLINI, *Entretiens avec Jean Dufлот*, dans *PSP*, p. 1480.

retourné à Jolcos, Jason explique à Pélidas qu'il n'a plus besoin de la Toison d'Or car, loin de son pays – de son contexte 'mythique' – la peau de béliet n'a plus aucune signification⁸⁷. La Toison d'Or n'est donc pas sacrée en soi, mais seulement lorsqu'elle se trouve insérée dans un contexte précis, ce qui détermine par conséquent la perte de son *status* d'objet sacré une fois rapportée au monde laïc et rationnel des grecs. Eliade souligne cette 'circonscription' des manifestations hiérophaniques:

La pierre sacrée, l'arbre sacré ne sont pas adorés en tant que tels ; ils ne le sont justement que parce qu'ils sont des *hiérophanies*, parce qu'ils « montrent » quelque chose qui n'est plus ni pierre ni arbre, mais le sacré, le *ganz andere*.⁸⁸

On pourrait observer le même processus de désacralisation à propos de l'arbre sur lequel se trouve placée la Toison d'Or: dans la scène n.16 (qui n'a pas été retenue dans le tournage définitif) Pasolini décrit cet arbre sacralisé par les Colches: « L'Albero è il Centro, l'axis mundi, che ripete in piccolo, nella Colchide, l'archetipo iniziale della fondazione del mondo »⁸⁹. Nous retrouvons l'écho évident de Mircea Eliade, qui écrit :

On ne peut pas parler proprement d'un 'culte de l'arbre'. Jamais un arbre n'a été adoré rien que pour lui-même, mais toujours pour ce qui à travers lui se révélait, pour ce qu'il impliquait et signifiait. [...]C'est en vertu de sa puissance, c'est en vertu de ce qu'il manifeste que l'arbre devient un objet religieux.⁹⁰

Nous ne pouvons pas ici résumer tous les implications symboliques liées au culte de l'arbre: une classification sommaire lui attribuait le symbole du microcosme, de la fécondité inépuisable, même de l'immortalité. Dans toutes ses variantes nous rencontrons toujours l'idée de régénération et de cyclicité associée à l'alternance des saisons : il est donc normal que Pasolini met ce symbole au centre du rite de fertilité, présenté dans ses deux aspects, celui de la croix à la quelle est liée la victime sacrificielle et celui du support auquel est attaché la Toison d'Or. Evidemment, comme pour la peau du béliet, même l'arbre - une fois désacralisé aux yeux de Médée après l'apparition de Jason - n'est que « un vecchio, triste, albero qualsiasi ».⁹¹

Ce procès de désacralisation du monde ne concerne pas seulement la Toison d'Or et les autres objets qui lui sont associés, mais aussi l'espace environnant. Pasolini suit de près les réflexions d'Eliade à propos du rapport entre espace et hiérophanie. L'ethnologue souligne à plusieurs reprises que, pour l'homme primitif, religieux, l'espace n'est pas

⁸⁷ « Questa pelle di caprone, lontano dal suo paese, non ha più alcun significato », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 549.

⁸⁸ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, cit. p. 17.

⁸⁹ « L'Arbre est le Centre, l'axis mundi, qui répète en Colchide l'archétype initial de la fondation du Monde. », P.P. PASOLINI, *Visioni della Medea*, op.cit. p. 485.

⁹⁰ « Non si può parlare di un « culto dell'albero » propriamente detto. Mai un albero fu adorato unicamente per se stesso, sempre per quel che si « rivelava » per suo mezzo, per quel che l'albero implicava e significava. [...] in virtù della sua potenza, di ciò che manifesta (e che lo supera), l'albero diventa un oggetto religioso. », Mircea ELIADE, *Traité d'Histoire des Religions*, préface de George Dumézil, Payot, Paris, 1949, vol. I, p. 235.

⁹¹ « [...] un vieux, triste, arbe quelconque ». P.P. PASOLINI, *Visioni della Medea*, op.cit. p. 485.

homogène, mais il y a des portions qualitativement plus significatives et d'autres, non consacrées, qui ne jouent pas de la même attribution de *réalité* des premiers⁹². À partir de cette séparation, l'homme religieux peut fonder son monde, peut trouver une orientation, un 'centre'. On voit donc dans quelle mesure Pasolini est conscient de cette dichotomie entre espace profane et espace sacré et de la différence de s'y rapporter pour l'homme religieux et l'homme profane. Pour les Colches, le temple de la Toison d'Or est l'*axis mundi*, l'*Omphalos* à partir duquel il est possible de s'orienter dans le monde: il jouit d'un statut ontologique privilégié et absolu, en étant le point de référence de la communauté entière. Il doit donc être placé loin de la ville, pour marquer une distance qui n'est pas seulement d'ordre physique et, où pour pouvoir s'y rendre, il faut accomplir toute une série de rituels car une fois dépassée, le seuil qui sépare les deux espaces, la communication avec les dieux est rendue possible.

Dans le film ce lieu sacré est placé sur une montagne, dans la partie la plus haute de la ville : « Puisque la montagne sacrée est une *Axis Mundi* qui relie la Terre au Ciel, elle touche en quelque sorte le Ciel et marque le point le plus haut du Monde [...]»⁹³. Ce passage nous explique le choix de la place du temple de la Toison d'Or dans un lieu qui regarde de haut toute la Colchide, « come l'immenso scheletro di un drago, teneramente ocra, perdersi all'Orizzonte »⁹⁴ - ainsi que les complexes rituels de purification nécessaires pour que Médée puisse y entrer pour prier. De plus, le fait que Médée décide de se rendre au temple toute seule est la démonstration qu'un grand changement va se produire: en fait, la prière n'est pas un geste solitaire, à accomplir en solitude dans le silence de sa propre chambre. Elle est, au contraire, un acte communautaire, nécessaire pour établir la communication avec les dieux et garantir la protection du groupe : les rituels, les chants et les prières concernent donc tous les individus, en renforçant aussi les liens entre les membres. Le choix de Médée est donc le premier signal d'une désacralisation progressive de son monde: à son réveil, l'arbre et la Toison d'Or ne seront que les restes d'un mode de vivre qui ne lui appartient plus. Bien évidemment, cette conception totalisante de l'espace se heurte avec l'expérience de l'homme profane qui est purifiée de toute présupposition religieuse.

Il n'y a plus de 'Monde' mais seulement des fragments d'un univers brisé, masse amorphe d'une infinité de 'lieux' plus ou moins neutres où l'homme se meut, commandé par les obligations de toute existence intégrée dans une société industrielle.⁹⁵

Les observations plus ou moins 'neutres' d'Eliade se chargent dans l'ouvrage de Pasolini d'une connotation toute à fait négative : pour le cinéaste, l'homme moderne, projeté dans une société industrialisée a perdu tout sens du sacré, en vivant sur sa propre peur,

⁹² Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, op. cit. p. 25.

⁹³ Mircea ELIADE, *Traité d'Histoire des Religions*, op. cit. p. 111.

⁹⁴ « [...] comme l'immense squelette d'un dragon, doucement ocra, se perdre dans l'horizon », P.P. PASOLINI, *Visioni della Medea*, op.cit. p. 496.

⁹⁵ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, op. cit. p. 27.

l'aliénation et la névrose que ce changement – jugé d'ailleurs trop rapide - comporte. Nous pouvons observer la réalisation formelle de ces réflexions dans la scène 57 du film. Pasolini y concrétise l'égarement de l'homme religieux face à la perte de son monde, sans que d'autres valeurs soient encore intervenues pour donner des significations nouvelles. Encore une fois, la référence à Eliade est évidente car, dans l'angoisse de Médée on retrouve les mêmes troubles que ceux des hommes primitifs décrits par l'ethnologue roumain. La scène est la suivante : les Argonautes, en abandonnant la Colchide, s'arrêtent sur une petite plage et construisent un campement provisoire pour consommer le repas. Cette décision, apparemment sans conséquence pour la conception pragmatique et utilitariste de l'homme moderne, se traduit dans un véritable choc pour Médée, qui appartient encore au monde sacralisé et totalisant de la Colchide. La princesse barbare retrouve donc – inutilement – sa violence coercitive et sacerdotale⁹⁶, en se rebellant dans une sorte de raptus, ou de crise religieuse:

Non si possono piantare le tende così, a caso ; bisogna prima rivolgersi agli dei, pregarli : consacrare il luogo, perché ogni luogo dove l'uomo pianta le sue tende è sacro, ripete la creazione del cosmo, diviene un centro : e questo centro deve essere segnato da una pietra, da un albero ; da un segno qualsiasi, sacro.⁹⁷

Pasolini traduit ainsi un passage tiré presque fidèlement de Mircea Eliade. En effet, comme c'était le cas pour l'arbre de la Toison d'Or, le campement devient pour Médée un lieu privilégié, un *Omphalos*, paradigme où se résument les notions du sacré⁹⁸. Dans une société fortement marquée par une vision sacrée de la vie, la construction d'une maison, d'un village, implique une transfiguration analogue de l'espace profane⁹⁹: la Médée pasolinienne connaît bien ces rites, et son angoisse face à la profanation des Argonautes n'est que son dernier sursaut de 'barbarie' avant sa capitulation aux valeurs de Jason. Ainsi, tandis que Orphée joue ironiquement sur sa cithare, Médée se dirige dans le désert, une zone souvent considérée sacrale, pour chercher une forme de communication – désormais impossible – avec ses dieux.

Parlami terra, fammi sentire la tua voce ! Non ricordo più la tua voce! Parlami sole! Dov'è il punto dove posso ascoltare la vostra voce? Parlami, terra, parlami, sole. Forse vi state perdendo per non tornare più? Non sento più quello che dite! Tu erba, parlami! Tu, pietra, parlami! Dov'è il tuo senso, terra? Dove ti ritrovo ? Dov'è il legame che ti legava al sole ? Tocco la terra coi piedi e non la

⁹⁶ P.P. PASOLINI, *Visioni della Medea*, op.cit. p. 501.

⁹⁷ « Il ne faut pas planter des tentes ainsi, à l'arraché; tout d'abord, il faut s'adresser aux dieux, les prier : consacrer le lieu, parce que chaque lieu où l'homme plante ses tentes est sacré, il répète la création du cosmos, devient un centre : et ce centre doit être signalé par une pierre, un arbre ; par un signe quelconque, sacré ».

P.P. PASOLINI, *Visioni della Medea*, op.cit. p. 504.

⁹⁸ Cf. aussi Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op. cit. p. 50.

⁹⁹ « Un territoire inconnu, étranger, inoccupé [...] participe encore à la modalité fluide et larvaire du 'Chaos'. En l'occupant, et surtout en s'installant, l'homme le transforme symboliquement en Cosmos par une répétition rituelle de la cosmogonie. Ce qui doit devenir 'notre monde' doit être préalablement 'créé'. », Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, op. cit. p. 33.

*riconosco ! Guardo il sole con gli occhi e non lo riconosco !*¹⁰⁰

La communion avec les dieux invoquée par Médée est néanmoins perdue à jamais: après l'arrivée soudaine de Jason – donc d'une société vouée à la technique, profane dans le sens où elle a perdu son lien avec le sacré – la femme porte désormais sur le monde un regard nouveau, distant et ironique¹⁰¹, malgré son attitude figée par l'angoisse et la nostalgie de sa Colchide natale. Toutefois, c'est bien son besoin de sacrifier la vie – résidus de sa vie barbare – l'élément qui la conduira, encore une fois, à chercher un nouveau *omphalos* dans le cercle formé par les cabanes construites par les Argonautes: c'est là, dans le centre, que se trouve la tente de Jason, et c'est dans le rituel amoureux que Médée retrouve un remplaçant de sa religiosité perdue.

Nell'esperienza sessuale ritrova il perduto rapporto sacrale della realtà. Così il mondo, il futuro, il bene, il significato delle cose, si ricostituiscono di colpo davanti a lei.¹⁰²

Les scènes évoquées jusqu'ici démontrent les liens profonds intercurrents entre la *Medea* pasolinienne et les réflexions de Mircea Eliade. D'autre part, la majorité des critiques a trouvé une consonance entre les deux intellectuels surtout dans la scène du sacrifice humain, qui en effet révèle très clairement la lecture profonde du *Traité d'histoire des religions*, ainsi que la connaissance pasolinienne de *The golden bough* de James Frazer, que l'anthropologue roumain reprend à son tour plusieurs fois.

Ce rite de fertilité, bientôt défini par la critique comme la « partie anthropologique » du film¹⁰³, est évidemment inspiré par la description évoquée par Eliade dans un long chapitre sur l'agriculture. Comme le souligne Massimo Fusillo, Pasolini est très touché par l'idée que la civilité agricole soit fondée sur l'idée d'un temps cyclique, où l'homme religieux voit dans la plantation des grains le cycle de mort et résurrection des dieux et de sa propre vie. Nous retrouvons cette vision du monde dans les mots du centaure, au début du film : dans sa forme animale, qui indique son appartenance à un univers mythique et religieux, Chiron reprend fidèlement le dernier paragraphe du chapitre d'Eliade, *Mystique agricole et sotériologie*.¹⁰⁴

Ciò che l'uomo, scoprendo l'agricoltura, ha veduto nei cereali, ciò che ha imparato da questo rapporto, ciò che ha inteso dall'esempio dei semi che perdono la loro forma sotto terra per poi

¹⁰⁰ « Parle-moi, terre, fais-moi entendre ta voix! Je ne me rappelle plus ta voix ! Parle-moi, soleil ! Où est l'endroit où je peux écouter votre voix ? Parle-moi, terre, parle-moi, soleil. Peut-être vous êtes en train de vous perdre pour ne plus revenir ? Je n'entends plus ce que vous dites ! Toi, herbe, parle-moi ! Toi, pierre, parle- moi ! Où est ton sens, terre ? Où puis-je te retrouver ? Où est le lien qui te liait au soleil ? Je touche la terre avec les pieds et je ne la reconnais pas ! Je regards le soleil avec les yeux et je ne le reconnais pas ! », P.P. PASOLINI, *Visioni della Medea*, op.cit. p. 549.

¹⁰¹ Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op. cit. p. 50

¹⁰² « Dans l'expérience sexuelle elle retrouve son rapport sacré perdu avec la réalité. Ainsi, le monde, le futur, le bien, la signification des choses, se reconstituent soudainement devant elle. », P.P. PASOLINI, *Visioni della Medea*, op.cit. p. 507.

¹⁰³ Cf. Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e Cinema*, Carocci, Roma, 2007, p. 128.

¹⁰⁴ Mircea ELIADE, *Mystique agricole et sotériologie*, dans *Traité d'Histoire des Religions*, cit.

rinascere, tutto questo ha rappresentato la lezione definitiva. La resurrezione, mio caro.¹⁰⁵

Le cycle des céréales, comme celui du soleil, représente donc une réponse à la peur de la mort de l'homme primitif. Parallèlement, l'homme des sociétés anciennes vit aussi dans la crainte que le soleil disparaisse définitivement en hiver, que la Nature se rebelle ou disparaisse elle aussi, que les forces utiles qui l'entourent s'épuisent d'un jour à l'autre¹⁰⁶. Pasolini reprend encore Eliade dans les vers de *Preghiera su commissione*, écrits pendant le tournage de *Medea* :

Ho forse terrore che il sole, un giorno o l'altro,
non risorga, oppure che l'erba non cresca più?
Vivo questa continua ansia?
(...) Mi sbaglio,
Dio, o il tempo si
riapre
e non ha più la sua forma d'uovo?
Mi sbaglio o torna il tempo dei Raccoglitori, (così
buoni) e sta crollando tutto un sistema di religioni?¹⁰⁷

Le monologue du centaure sera ensuite synthétisé par la seule phrase prononcée par Médée pendant le rite: « Muori con il seme, rinasci col seme »¹⁰⁸. Le sacrifice humain est donc perçu comme un symbole de ce procès naturel, et il s'inscrit dans les rites de fertilité qui sont nécessaires pour assurer une bonne récolte chaque année. Les modalités de ces sacrifices occupent une grande place dans l'ouvrage d'Eliade, et cette analyse, même si rapide, nous a bien montré comment la scène présente dans *Medea* ressort de ce texte.

De plus, la référence à l'œuf mythique, d'ailleurs très présent dans les essais d'Eliade nous introduit un concept fondamental dans la poétique pasolinienne. L'œuf est le symbole par excellence de la création du monde, il est la réalité primordiale qui contient en soi la multiplicité des êtres. Néanmoins, il est aussi l'un des symboles les plus utilisés pour exprimer le renouvellement périodique de la Nature¹⁰⁹ – et dans cette signification il a été repris par les chrétiens en association avec la Pâque. Pourtant, Eliade souligne que

¹⁰⁵ « Ce que l'homme, en découvrant l'agriculture, a vu dans les céréales, ce qu'il a appris de ce rapport, ce qu'il a compris à travers l'exemple des graines qui perdent leur forme sous la terre pour renaître après, tout cela a représenté la leçon définitive. La resurrection, mon cher. » P.P. PASOLINI, *Visioni della Medea*, op.cit. p. 546.

¹⁰⁶ Cf. Mircea ELIADE, *La végétation, symboles et rites du renouvellement*, dans *Traité d'Histoire des Religions*, op. cit. p. 233-281.

¹⁰⁷ P.P. PASOLINI, *Preghiera su commissione*, dans *Medea...*, op.cit. p. 565, vv. 6-13. Cf. aussi la poésie *Ossessione soteriologica*, cit. p. 126. « La fine del sapere delle pecore è unita alla fine / del significato del giorno: ormai non ci saranno più / giorni, anni, natali, pasque: il tempo non avrà più forma d'uovo ».

¹⁰⁸ « Donne la vie à la semence et renaiss avec elle ». P.P. PASOLINI, *Visioni della Medea*, op.cit. p. 546.

¹⁰⁹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli – miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, BUR, Milano, 1986, vol. II, p. 520-524.

l'œuf ne se lie pas seulement à l'idée de *naissance*, mais aussi à celle de *renaissance*, qui se répète cycliquement selon les temps cosmiques. Il ne faut pas oublier que, à partir de 1950, Pasolini est complètement absorbé par l'effort de réaliser une impossible synchronisation entre l'temporalité du mythe et le temps de l'Histoire, et trouver ainsi « al punto in cui il mondo si rinnova ». ¹¹⁰

[...]. Questa è l'Italia, e
non è questa l'Italia:
insieme la *preistoria* e la
storia che in essa sono
convivano, se
la luce è frutto di un buio seme. ¹¹¹

Une fois abandonnée la tentative d'insérer le mythe dans le temps historique, les années suivantes se déroulent pour Pasolini sous le signe du déchirement et de l'angoisse. Le poète va à la recherche d'un monde où le temps sacré et celui profane, le mythe et l'histoire puissent encore cohabiter ¹¹²: après le Frioul, les bourgades romaines cèdent la place à un Tiers Monde fabuleux et innocent, qui n'est pas encore concerné par l'avènement du capitalisme, là où son *homo religiosus* est encore ouvert à l'appel du sacré. De là découle ce renvoi continu pour les conceptions cycliques du temps, pour le mythe de l'Eternel Retour. Comme le relève Calabrese :

Gli preme riprendere dal passato e portare alla luce della conoscenza la dimostrazione che dai cicli di morte e di rinnovamento della natura l'uomo ha maturato la disposizione a intendere la realtà come quel mistero di unità di presenza e di assenza che è il sacro. [...] La 'ripetizione' manifestatesi con l'eterno ritorno della natura non deve essere intesa come ripetizione statica, ma quale trasformazione e trasmutazione che dispone l'uomo all'evento nel riconoscimento del sacro in quanto donazione originaria. ¹¹³

Lorsque la société de consommation a remplacé ce sentiment de merveille pour la Vie, perçue comme quelque chose de mystérieuse et fascinante, le sacré cesse de se manifester. Par conséquent, le retour éternel de cycles naturels, qui reproduit l'alternance de mort et de renouvellement du cosmos, ne peut plus s'exprimer. Comme la Toison d'Or, l'arbre sacré et le désert, la Nature se fait alors silencieuse, l'homme moderne étant incapable – pour Pasolini – d'en reconnaître la voix. Enfin, toute tentative pour retourner de nouveau à une conception sacrée de la vie est destinée à l'échec: à travers l'assassinat de ses enfants, Médée cherche en effet à rétablir son appartenance au monde sacré. Il va tuer ses fils avec le même sentiment religieux qu'elle éprouvait pendant la cérémonie rituelle au début du film: pourtant, une fois perdu son caractère mythique – et donc *réel* – son geste ne fait que souligner l'impossibilité de concilier les deux mondes. L'image du soleil

¹¹⁰ P.P. PASOLINI, *L'umile Italia* dans *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano, 1957, p. 114.

¹¹¹ *Ibidem.* p. 52.

¹¹² Cf. à titre d'exemple Les deux récoltes, *La religione del mio tempo* (1961) et *Poesia in forma di rosa* (1964), dans P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, op. cit.

¹¹³ Giuseppe CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, op. cit. p. 40.

avec laquelle se termine le film est la même qu'au début du film, mais la cyclicité, le retour mythique est pour Pasolini désormais impossible.

La référence au sacrifice humain qui apparaît au début du film nous montre un autre point commun entre Pasolini et Eliade. Comme cela a été souligné par la plupart des critiques, c'est dans cette première partie que l'on retrouve le lien le plus évident entre le cinéaste et l'anthropologue : dans le *Traité d'Histoire des Religions* Pasolini cherchera les traces des anciens rituels de fertilité liés aux cultes solaires et lunaires et il les utilisera de façon très originelle pour créer une scène qui, pour l'attention aux détails, le climat religieux et l'impression de réalité, s'approche du 'cinéma-documentaire'. Pasolini prend en considération seulement les rituels qui appartiennent aux civilisations agrestes et qui sont fondamentaux pour assurer la répétition des cycles naturels, tel que l'adoration du soleil ou de la lune. En privilégiant ces rites dans son film, il semble adhérer à la vision d'Eliade, selon laquelle dans la cyclicité se trouve le secret de la naissance et la mort, ainsi que du sacré¹¹⁴. Voyons donc comment ces rituels de fertilité trouvent leur place dans le film.

Tout d'abord, Mircea Eliade décrit les traditions des Pawnee, une population américaine qui utilisait les sacrifices humains pour leurs rites agrestes : « [...] le corps de la jeune fille sacrifiée était découpée et chaque morceau enterré dans les champs »¹¹⁵. Eliade s'est sans doute inspiré de James Frazer, qui dans *The golden bough* nous donne le même témoignage à propos des Pawnee. Nous retrouvons également la description des peintures sur le corps de la jeune victime désignée :

[...] Le dipinsero poi il corpo per metà in rosso e per metà in nero, la attaccarono ad una specie di forca e la rosolarono per un po' a fuoco lento prima di ucciderla scagliandole addosso delle frecce. [...] Mentre la sua carne era ancora calda, la tagliarono in minuscoli pezzi che misero dentro dei cestini e portarono in un campo di grano nelle vicinanze. Ivi giunti, il capo prese un pezzo di quella carne da uno dei cestini, e ne strizzò una goccia di sangue sui chicchi di grano appena seminati.¹¹⁶

Dans la version pasolinienne la victime est un jeune garçon, et son corps est peint en jaune et rouge : comme dans la description de Frazer, il est placé sur une fourche à forme de croix (qui ressemble à l'arbre sacré de la Toison d'Or) et il est étouffé avec un bâton par l'officiant qui préside la cérémonie. Ensuite, son cadavre est découpé en morceaux distribués à la foule qui accourt en tendant leurs écuelles. Les gouttes de sangs servent pour asperger le grain, avant d'enterrer les morceaux dans la terre des champs, pour que la nouvelle récolte soit propice. La variante la plus proche de la version pasolinienne, toutefois, n'est pas celle de la tradition Pawnee, mais plutôt le rituel de la tribu Khond du Bengale, décrit par Frazer et Eliade, où la victime volontaire était

¹¹⁴ *Ibidem.* p. 116.

¹¹⁵ « [...] il corpo della ragazza sacrificata era smembrato, e i diversi pezzi sepolti nei campi. La stessa usanza di fare a pezzi il cadavere e spargerlo sui solchi si trova presso certe tribù dell'Africa », Mircea ELIADE, *Traité d'Histoire des Religions*, op. cit. p. 295.

¹¹⁶ James FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Newton & Compton, Roma, 2006, (1922), pp. 489.

nommée *Meriah*.

Suivait une orgie indescriptible [...] et on conduisait le Meriah en procession, depuis le village jusqu'au lieu du sacrifice. [...] Là, il était consacré ; oint avec du beurre fondu et du curcuma [...] La mise à mort a lieu de différentes manières : drogué avec de l'opium, le Mariah est ligoté et on lui broie les os, ou bien il est étranglé ou coupé en morceaux, ou brûlé à petit feu au-dessus du brasier, etc. Ce qui importe c'est que tous les assistants, ainsi que tous les villages qui ont envoyé leurs représentants à la fête, reçoivent un fragment du corps sacrifié. Le prêtre partage soigneusement les morceaux qui sont envoyés en hâte dans tous les villages et qui y sont enterrés dans les champs avec un certain rituel. Les restes, en particulier la tête et les os, sont incinérés, et les cendres répandues dans la glèbe, également en vue d'assurer une bonne récolte.¹¹⁷

Ce passage nous introduit aussi l'élément de l'orgie rituelle, qui a été ensuite éliminée dans la version finale du film : le rapport sexuel à le but d'augmenter l'énergie cosmique, car les excès « brisent les barrages entre l'homme, la société, la nature et les dieux, ils aident à faire circuler la force, la vie, les germes d'un niveau à l'autre, d'une zone de la réalité dans toutes les autres »¹¹⁸, comme l'explique Eliade. Pasolini était bien au courant de cette interprétation car, avant le tournage, il en parle à Franco Rossellini, producteur du film, dans un dialogue où il raconte ses projets pour *Medea* :

Comunque, alcune di queste orge bisogna farle, perché ho visto che è un elemento essenziale dei riti contadini, della terra. Un'orgia che fa circolare la vitalità della natura. [...] In questa orgia che coinvolge l'intera popolazione contadina succede che, per qualche ora, i Re e i sacerdoti perdano la loro autorità. Vengono tutti beffeggiati: è come se tutto ritornasse al caos iniziale.¹¹⁹

Nous l'avons dit, le rite est essentiellement un rite lié aux cultes solaires et à la fertilité: comme le mythe de Perséphone nous le démontre, toutefois, le côté lumineux, créateur, peut exister seulement en vertu de son opposé. Ainsi, le soleil est aussi le roi des morts, symbolisé par les masques funèbres portés par les Colches, et avec son cycle il participe lui aussi à la dimension d'éternel retour évoqué par le rituel¹²⁰. Si le soleil est associé aux symboles de vie et de mort, il ne faut toutefois pas oublier que Pasolini avait prévu d'insérer également un culte lunaire, officié par Médée avant la célébration du sacrifice: la lune, qui ressort du même pluri-symbolisme que le soleil, est aussi liée aux divinités fécondatrices et au cycle de l'éternel retour – concrétisée par l'image du serpent et de cornes de vaches. D'autre part, l'union de la lune et du soleil, prend pour Pasolini une signification qui se détache significativement de la thèse

¹¹⁷ Mircea ELIADE, *Traité d'Histoire des Religions*, op. cit. p. 296.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 305.

¹¹⁹ « En tout cas, il faut tourner quelques-unes de ces orgies, car j'ai vu que c'est un élément essentiel des rites paysannes, de la terre. Une orgie qui fait circuler la vitalité de la nature. Dans cette orgie qui intéresse toute la population paysanne, pour quelques heures les rois et les prêtres perdent leur autorité. Ils sont tous raillés: c'est comme si tout le monde retournait au chaos originel », P.P. PASOLINI, *Medea sconosciuta a se stessa – il progetto del film raccontato da P.P. Pasolini a Franco Rossellini*, dans Roberto CHIESI (a cura di), *Pasolini, Callas, Medea*, FMR-ART'E, Castenaso, 2007.

¹²⁰ Cf. Mircea ELIADE, *Le soleil et le cultes solaires*, dans *Traité d'Histoire des Religions*, op. cit. p. 117-141.

avancée par Eliade: en fait, il est intéressant de relever que si pour l'anthropologue roumain cette union représente le dépassement des polarités – ce qui porte au désir d'éternité – Pasolini porte l'attention non plus sur l'union mais plutôt à l'alternance des deux. Il semble ainsi manifester encore une fois son anti-hégélisme, en préférant une interprétation non orientée à la synthèse mais à la coexistence des opposés.

Il sole e la luna sono dunque congiunti. [...] é per essi che l'uomo ha potuto crearsi il senso del tempo con i suoi ritorni (il nascere e il tramontare, il calare e il crescere). È per essi che l'uomo ha potuto convincersi della resurrezione (perché ogni sole cala nel buio – nel regno dei morti – e rinasce. E così la luna). Tutto ciò costituisce la scienza di Medea che rende giusta e necessaria la sua presenza nel mondo.¹²¹

Comme pour les phases de croissance des grains, même la succession du jour et de la nuit prend une signification qui va au-delà des éléments naturels, visant à élaborer une dimension temporelle qui inclut dans ses cycles la résurrection de l'homme¹²². Les masques funèbres, l'orgie, et surtout l'atteinte symbolique portée contre la famille royale, concluent le rituel : le renversement des rôles, qui nous rappelle les études sur le Carnaval de Bakhtine, n'est que la dernière phase de ce rite de fertilité, qui se termine avec la danse des masques et le retour à la normalité.

L'analyse rapide que nous avons conduit jusqu'ici montre bien jusqu'à quel point Pasolini avait lu avec attention les textes d'anthropologie disponibles à son époque. Néanmoins, il ne faut pas penser à ces textes comme à un grand panier chaotique où Pasolini pioche pour réaliser son scénario. Nous l'avons vu, le choix des rites, ainsi que les visions de Médée, ont toujours une connotation précise, en représentant, comme le souligne Mimoso-Ruiz, une « médiation vers le social »¹²³. Si dans *Teorema* Pasolini avait montré les effets de l'irruption du sacré dans une famille bourgeoise italienne, dans *Medea* il s'interroge sur les conséquences, si possible encore plus dévastatrices, de la tentative pour revenir au sacré après l'avoir abandonné. Le résultat de ce reniement est, pour Pasolini, l'aliénation de l'homme moderne :

Il barbaro non ha bisogno di illusioni per vivere, ossia per esprimersi. Ma dal momento in cui comincia

¹²¹ « Le soleil et la lune sont donc conjugués. [...] Grâce à eux l'homme a créé son sens du temps, avec ses retours (la naissance et les coucher du soleil, la décroissance et la croissance de la lune). C'est grâce à eux que l'homme a pu se convaincre de la résurrection (parce que tous les soleils tombent dans le noir – dans le royaume des morts – et ils renaissent. Et de même la lune). Tout cela constitue la science de Médée, ce qui rend sa présence dans le monde juste et nécessaire. », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 53.

¹²² « L'uomo si è riconosciuto nella vita della luna non soltanto perché la propria vita ha fine, come quella di tutti gli organismi, ma soprattutto perché la luna nuova rende valide, con la sua sete di rigenerazione, le sue speranze di rinascita », Mircea Eliade dans Giuseppe Conti CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, op. cit. p. 116.

¹²³ « Le rituel qui s'attache à la figure de Médée est, par définition, une médiation vers le social, et le niveau anthropologique. De fait, l'intervention des divinités dans le mythe de Médée devait trouver, par-delà des implications culturelles et rituelles, de nouvelles interprétations, liées à la barbarie de la Colchidienne : elle permet de souligner, en particulier, la confrontation entre les notions d'ethnie et de sacré ». Duarte MIMOSO- RUIZ, *Médée antique et moderne*, op. cit. p. 136.

a vivre la realtà come contemplazione (fin dal primo barlume di questa) e quindi ne inventa la successività e la spazio-temporalità, egli scopre la storia, cioè l'illusione, di cui da quel momento in poi avrà sempre bisogno, e fonderà quindi su questo, e solo su questo l'inautenticità: l'alienazione prima contadina e poi piccolo-borghese.¹²⁴

Evidemment, la représentation de cet homme barbare, qui vit en accord parfait avec son monde, sans solution de continuité entre une approche mythique au monde et une approche mystique (car « solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico »¹²⁵), fait ressortir, par contraste, la condition contradictoire de l'homme moderne, qui – selon Pasolini – est obligé de vivre entre le passé et le présent, la tradition et la course à la consommation. Après *Medea*, Pasolini parlera des «deux préhistoires», la Préhistoire archaïque du Sud et la Préhistoire nouvelle du Nord, ce qui portera à une nouvelle bifurcation dans son parcours poétique ainsi qu'à deux issues différentes mais complémentaires dans sa production artistique¹²⁶:

La coesistenza delle due Preistorie mi rende un uomo solo, davanti a una scelta ugualmente disperata: perdermi nella preistoria meridionale, africana, nei reami di Bandung, o gettarmi a capofitto nella preistoria del neocapitalismo, nei reami della Televisione.¹²⁷

II. 2. Euripide, l'ambigüité de la parole.

Le rapport de Pasolini avec la dramaturgie grecque remonte à sa jeunesse, lorsqu'il s'amusait à traduire les tragédies grecques en italien et les poésies de Sappho en frioulan avec son amie Giovanna Bemporad, célèbre helléniste. Ensuite, en 1960, il réalisait une traduction de l'*Orestie* d'Eschyle pour la compagnie théâtrale de Vittorio Gassman, jusqu'à transposer le mythe directement sur la scène, avec sa pièce *Pilade* et dans le cinéma, avec *Edipo Re* en 1967. Après Eschyle et Sophocle, il découvrait enfin Euripide, mais ce qui l'attirait initialement dans le plus intellectuel des trois dramaturges grecs n'était pas sa Médée, mais plutôt *Les Troyennes*. En fait, dans un entretien réalisé deux mois avant le tournage de *Medea* il déclarait :

Da tempo pensavo di fare un film sulle Troiane di Euripide, sulla storia di Ecuba, della figlia di Ecuba, di Andromaca etc... cioè il dopoguerra troiano, usando naturalmente i testi tragici greci alternati a

¹²⁴ «Le barbare n'a pas besoin des illusions pour vivre, ou bien pour s'exprimer. Ma du moment où il commence à vivre la réalité comme contemplation (dès le premier instant de celle-ci) et donc il invente sa succession et sa dimension spatio-temporelle, il découvre l'histoire, c'est-à-dire l'illusion, dont il aura toujours besoin à partir de ce moment : il fonde donc sur ceci, seulement sur ceci, son inauthenticité : l'aliénation qui était paysanne et ensuite de la petite-bourgeoise », P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, op. cit. p. 301.

¹²⁵ « Car seulement celui qui est mythique est réaliste et seulement celui qui est réaliste est mythique », P. P. PASOLINI, *Medea*, op.cit. 544.

¹²⁶ Cf. chapitre V, *Après Medea, entre l'optimisme et l'apocalypse*, p. 127-138.

¹²⁷ « La coesistenza des deux Préhistoires fait de moi un homme seul, face à un choix qui est également désespéré: me perdre dans la préhistoire méridionale, africaine, dans les royaumes de Bandung, o me jeter à corps perdu dans la préhistoire du capitalisme, dans le royaume de la Télévision.», *Intervista rilasciata ad Alberto Arbasino*, dans P.P. PASOLINI, *SPS*, op. cit. p. 1572.

lunghi pezzi narrativi muti. Quindi ero già un po' preparato all'idea di fare *Medea* e quando Rossellini mi ha fatto questa proposta l'ho accettata con un certo entusiasmo [...].¹²⁸

Encore, Pasolini puise dans le répertoire euripidéen, en trouvant dans *Les bacchantes* une source d'inspiration pour *Teorema*¹²⁹ et, bien avant de penser à *Medea*, les dialogues de la princesse barbare seront repris pour le monologue de la Femme dans le IV épisode de sa pièce de théâtre *Orgia*¹³⁰.

En tenant compte de ces prémisses, il est donc inévitable que son rapport avec le tragédien soit bien plus compliqué de ce qu'il voulait faire croire lorsqu'il déclarait à Jean Duflot: «Quanto alla pièce di Euripide, mi sono semplicemente limitato a trarne qualche citazione»¹³¹. Indubitablement Pasolini apporte beaucoup de modifications, parfois évidentes, à la structure de la tragédie originelle, mais cela n'empêche en aucun cas l'instauration d'un rapport très originel et profond avec le dramaturge. De plus, les dialogues tirés d'Euripide ont une fonction beaucoup plus complexe qui dépasse largement la simple citation, en touchant directement le sens du film pasolinien.

La plus grande différence par rapport au texte grec, même si grosso modo le film suit la structure du mythe traditionnel, est d'ordre temporel : Pasolini choisit d'insérer une longue extension au début du film, qui couvre non seulement la période de l'enfance de Jason et le départ des Argonautes mais aussi la vie de Médée en Colchide avant l'arrivée des grecs. Euripide, au contraire, avait choisit – évidemment pour respecter les trois unités du théâtre ancien – de commencer en *medias res*, avec la princesse barbare déjà à Corinthe, en résumant les faits antécédents à travers la narration des personnages. Toutefois, cette longue partie initiale dans le film ne peut pas être considérée seulement comme une introduction: l'éducation de Jason par le centaure, ainsi que le sacrifice humain en Colchide servent à Pasolini pour illustrer la structure binaire sur laquelle se fonde tout le film, ainsi que l'opposition inconciliable entre les deux mondes. Un aspect, celui-ci, qui avec des nuances différentes était déjà présent dans la pièce d'Euripide, mais qui trouve dans le film une extension et une profondeur majeure¹³². En effet, ce qui dans

¹²⁸ « Depuis longtemps je voulais réaliser un film sur les *Troyennes* d'Euripide, sur l'histoire d'Hécube, de sa fille, d'Andromaque, etc... c'est-à-dire sur l'après-guerre troyen, en utilisant naturellement les textes tragiques grecs en alternance à des longues parties narratives muettes. Donc j'étais déjà dans l'esprit de réaliser Médée et lorsque Rossellini m'a fait cette proposition je l'ai accepté avec un certain enthousiasme [...]»Entretien radiophonique pour la RAI, le 19 avril 1969 dans *Pasolini, Callas, Medea*, FMR-ART'E, Castenaso, 2007, p.51. Cf. aussi l'entretien du 29 mars 1969 pour *El National*, *ibidem*. p. 56.

¹²⁹ f. Roberto CHIESI, *Medea e il ritorno del sole. Dalle pagine di "Visioni della Medea" al film*, in *Studi Pasoliniani*, n.2, ed. Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2008, p. 89.

¹³⁰ Cf. P.P. PASOLINI, *Orgia*, in *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude ; con due interviste a Luca Ronconi e Stanislas Nordey ; cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, Milano, 2001.

¹³¹ P.P. PASOLINI, *Entretiens avec Jean Duflot*, dans *SPS*, p. 1504.

¹³² Cf. «Nel film pasoliniano l'estensione serve a espandere e a universalizzare le polarità psichiche, culturali e politiche, seguendone le tappe dalla preistoria (il progetto iniziale prevedeva di iniziare ancor più *ab ovo*) alla conclusione tragica nella loro totalità narrativa», Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*. Op. cit. p. 117.

Euripide doit être verbalisé par la ῥήσις de Médée et par les dialogues entre les personnages, n'a pas besoin du support des mots pour le montrer : les musiques, le changement des vestes, la représentation des paysages et de la nature répondent à ces mêmes besoins, en laissant aux mots la tâche de développer la réflexion sur un autre plan. Nous l'avons dit, la *Medea* pasolinienne est caractérisée par ses longs silences, interrompus parfois par la musique et les bruits de la nature. Grâce à ce manque des dialogues, la composante verbale assume ainsi une importance nouvelle, qui touche directement la relation entre la dimension du sacré et la nouvelle 'civilité technique' qui va se développer. À la lumière de cette opposition fondamentale entre parole et silence instaurée par Pasolini les citations d'Euripide deviennent ainsi une clé de lecture privilégiée pour s'interroger sur le film. En plus, en adaptant la pièce grecque à ses exigences, Pasolini ne se limite pas à une traduction stricte ; au contraire il choisit d'en couper des morceaux où de les placer dans une position différente, en se rapportant au texte grec d'une façon toujours très personnelle¹³³. La première citation d'Euripide est insérée lorsque Médée, qui habite déjà à Corinthe avec Jason, rentre chez elle après avoir vu son mari danser avec des jeunes corinthiens. Dans sa chambre, Médée aura la vision de son aïeul, le Soleil, qui paraît au milieu de la fenêtre et lui parle d'une voix douce et apaisante. Ensuite, réconfortée, Médée sort de sa chambre pour parler à ses servantes, qui ont, dans le film, le même rôle du chœur que dans la tragédie ancienne. Dans Pasolini :

MEDEA: O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole! La vittoria che intravedo sopra i miei nemici, sarà splendida. Ormai vado diritta al segno, e infine mi vendicherò come devo. O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole! Ascoltate dunque i miei piani! Manderò una delle mie donne a pregare Giasone di venire da me. Sarò con lui molto dolce e gli dirò: "E' giusto che tu sposi la figlia del Re!". Gli dirò: "Questo matrimonio sarà molto utile ai nostri figli!" O Dio, o giustizia cara a Dio, o luce del Sole!¹³⁴

Dans Euripide:

<p>ὦ Ζεῦ Δίκη τε Ζηνὸς Ἡλίου τε φῶς, νῦν καλλίνικοι τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν, φίλαι, γενησόμεσθα κείς ὁδὸν βεβήκαμεν· νῦν [δ'] ἐλπίς ἐχθροὺς τοὺς ἐμοὺς τείσειν δίκην. οὔτος γὰρ ἀνὴρ ἢ μάλιστ' ἐκάμνομεν</p>	<p>764</p>	<p>O Zeus, giustizia di Dio, luce del sole ! Ho imboccato la strada che mi darà la vittoria sui nemici, ora c'è speranza che paghino le loro colpe !</p>
--	------------	--

¹³³ « Pasolini, meno sorretto da competenza filologica che illuminato da profondo spirito poetico, riesce a cogliere e a riproporre con talento non comune al lettore o allo spettatore moderno le più nascoste significanze del testo tradotto. Egli ha individuato quei passi che segnano il vertice poetico del dramma euripideo e li ha tradotti con sensibilità veramente congeniale col poeta antico ». Luigi TORRACA, *Il vento di Medea*, dans Umberto TODINI (a cura di), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

¹³⁴ « O Dieu, o justice chère à Dieu, o lumière du Soleil! La victoire que j'entrevois sur mes ennemis sera merveilleuse. Désormais je vais au point, et enfin je me vengerai comme je dois. O Dieu, o justice chère à Dieu, o lumière du Soleil! Ecoutez donc mes plans ! J'enverrai une de mes femmes pour prier Jason de venir chez moi. Je serai avec lui très douce et je lui dirai : " C'est bien que tu épouse la fille du Roi ! ". Je lui dirai : " Ce mariage sera très utile pour nos enfants ! ". O Dieu, o justice chère à Dieu, o lumière du Soleil! », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit p.553.

λιμήν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων
[...]

769 [...]

πέμψας ἐμῶν τιν' οἰκετῶν Ἰάσονα
ἐς ὅψιν ἐλθεῖν τήν ἐμήν αἰτήσομαι·
μολόντι δ' αὐτῷ μαλθακοὺς λέξω λόγους,
ὥς καὶ δοκεῖ μοι ταῦτά, καὶ καλῶς ἔχειν γάμους
τυράννων οὕς προδοὺς ἡμῶς ἔχει·
καὶ ξύμφορ' εἶναι καὶ καλῶς ἐγνωσμένα.

775 Manderò a Giasone una delle mie donne
per pregarlo di venire da me:
e quando sarà giunto gli parlerò con gentilezza,
778 gli dirò che sono d'accordo con lui,
che ha fatto bene a tradirmi per sposare la figlia
del re. È una decisione utile e saggia.¹³⁵

Tout d'abord, il faut souligner que dans la première version du scénario, Pasolini avait l'intention d'insérer le long monologue de Médée (vers 764-823 de la pièce d'Euripide) dans sa totalité, récité par Maria Callas en grec ancien avec des sous-titres. Ensuite, peut-être pour ne pas alourdir excessivement son film, il avait décidé de couper le texte et de le moderniser. Le discours dans sa version finale est donc très différent et les modifications apportées sont très significatives. La différence la plus substantielle concerne la fonction même de ce monologue, ainsi que sa position sur le plan narratif. Dans la pièce d'Euripide, le monologue de Médée s'insère lorsque le spectateur connaît déjà tous les éléments principaux de la tragédie: il a donc une fonction anticipatrice du plan de vengeance mis en place par la femme. Au contraire, le spectateur du film de Pasolini écoute les cris de Médée après une scène ambiguë : en fait, les larmes de la femme qui regarde, cachée, la danse de son mari avec des garçons ne laisse pas deviner le mariage de ce dernier avec Glauké, qui est nommée dans cette scène pour la première fois, ni l'ordonnance de Créon pour exiler Médée et ses enfants. Le spectateur doit donc faire un effort supplémentaire, soit en s'appuyant sur une connaissance antérieure du mythe soit en retraçant dans les scènes suivantes le déroulement de la tragédie.¹³⁶

Ensuite, dans la même scène, le cinéaste efface du dialogue la partie où Médée expose à ses servantes ses projets d'assassinat, celui de Glauké et surtout celui de ses enfants. Par conséquent, dans l'échange des répliques avec les femmes, la phrase originelle «Ma chi ti darà il coraggio di uccidere le creature che sono nate dal tuo grembo ? »¹³⁷, qui était encore présente dans le traitement préparatoire du scénario, devient plus génériquement: « Ma chi ti darà il coraggio di fare ciò che hai in mente ? »¹³⁸. Pasolini choisit donc d'éliminer tout les éléments qui pourraient anticiper l'assassinat des enfants: c'est un aspect fondamental, car le manque de préméditation accomplit la récupération de l'élément instinctif, barbare, de la décision. Médée n'est pas la mère-monstre qui lucidement prépare sa vengeance: à ce point du film, elle n'est qu'une femme désorientée

¹³⁵ EURIPIDE, *Medea*, a cura di Antonio Sestili, nuova collezione con note, sere greca volume LXVI, società editrice Dante Alighieri, Perugia, 2002, vv. 760-765 et 775-769, p. 260.

¹³⁶ Cette difficulté de lecture est d'ailleurs l'une des reproches que les critiques ont fait à Pasolini dans leurs recensions au film. Cf. chapitre IV, sur les recensions de *Medea*, p. 115-126.

¹³⁷ EURIPIDE, *Medea*, op. cit. v. 816, p. 232.

¹³⁸ «Qui te donnera le courage pour faire ce que tu as pensé? », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 553.

qui voit s'écrouler pour la deuxième fois son monde et son système de valeurs, une femme déracinée et sans points de référence sur lesquels s'appuyer.

D'autre part, les coupures mise en place par Pasolini sont directement liées à d'autres innovations, qui concernent la répétition du premier vers de la ῥήσις de Médée et la substitution des références aux divinités grecques (Zeus, Diké) avec un *Dieu* plus générique, ce qui contribue à une modernisation du texte. Médée et les femmes répètent l'invocation en tournant en rond plusieurs fois, avec les tambours et les cymbales tibétaines, obsessifs et répétitifs, en fonds: c'est une scène qui touche de nouveau à la dimension rituelle, qui évoque – à l'aide de la musique et des gestes – le sentiment d'angoisse de Médée. Les propositions de vengeance sont ici invoquées, mais ce qui dans Euripide est un échange verbale qui a une fonction anticipatrice, devient ici le complément à la première tentative de Médée pour récupérer sa dimension du sacré¹³⁹.

Nous retrouvons une autre longue citation d'Euripide dans le dialogue entre Médée et Créon. Pasolini reprend de façon plus ou moins fidèle le texte grec, même si dans Euripide ce dialogue ouvre la pièce tandis que, dans le film, il est placé au milieu de l'histoire. Au niveau scénique, Pasolini souligne la position de soumission de Médée par rapport au roi Créon en plaçant ce dernier au sommet des escaliers qui portent à la maison de la femme. Le regard de haut du roi et les yeux suppliants et hésitants de Médée complètent l'impression de désarroi de la femme, en donnant au personnage une humanité qui l'éloigne une fois de plus du personnage froid et calculateur de la tradition.

D'autre part, je crois que la nouveauté la plus importante par rapport à la tragédie grecque réside dans les derniers mots de Créon, qui apportent aux vers d'Euripide des modifications essentielles. En fait, la peur de Créon n'est pas motivée par les arts magiques de Médée mais par une réflexion d'ordre psychologique : c'est l'angoisse du père qui veut éviter à sa fille le sentiment de culpabilité dû à ce mariage¹⁴⁰.

Creonte : [...] Voglio concederti ciò che mi chiedi e *dirti la verità*. Non è per odio verso di te né per sospetto della tua diversità di barbara, arrivata nella nostra città coi segni di un'altra razza, che ho paura. *Ma è per timore di ciò che può fare mia figlia*, che si sente colpevole verso di te e sapendo il tuo dolore prova un dolore che non le dà pace, tanto che per lei queste nozze con Giasone sono ragione di tutto anziché di felicità. È perché tu, *senza colpa*, non la opprime con la tua

139

«Nella riscrittura pasoliniana dominano le funzioni emotiva e poetica del linguaggio, a scapito di quella referenziale. Quello che in Euripide è uno scambio comunicativo orientato verso l'azione diventa qui un momento di ritualità magica, in cui la parola non è più il segno dominante, ma è equiparata alla musica e al gesto per sue capacità evocative; è una parola che non espone lucidamente un piano di vendetta, ma ne esprime solo il desiderio: la connotazione domina insomma sulla denotazione.», Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*. Op. cit. p. 113.

140

Cf. aussi Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*. Op. cit. p. 116: « Il dramma di Creonte e sua figlia diventa dramma borghese, psicologico, dominato dal senso di colpa (nella sceneggiatura a proposito di Glauce si parla esplicitamente di nevrosi). »

presenza che io voglio, disumanamente, cacciarti via dalla mia terra.¹⁴¹

Le personnage de Créon prend ici un caractère beaucoup plus complexe que celui présenté par Euripide. De plus, les motivations qu'il porte pour justifier l'exil portent la problématique sur un plan plus intime. La Médée euripidienne est redoutée par Créon et par les Corinthiens, on craint ses arts magiques et sa diversité de 'barbare' irrationnelle et vindicative. Bien que le roi de Pasolini énonce les mêmes raisons, l'accent se pose cependant sur l'affection éprouvée pour sa fille, en justifiant l'exil avec une motivation plus intime, d'ordre psychologique, en déclarant Médée 'sans fautes'. Par conséquent, le drame de l'altérité face à des valeurs et une société différente ne passe pas à travers son affrontement avec le pouvoir personnifié par Créon, mais il est vécu exclusivement à travers le rapport de Médée avec Jason. La sacralisation de cet amour, qui est parallèle au reniement totale de son monde précédent, aura comme résultat le désarroi de la femme une fois perdu le seul point d'ancrage pour garder sa vision totalisante de la vie.

La scène de la rencontre de Jason et Médée suit le même processus de réécriture, avec des modifications profondes qui répondent à l'univers poétique propre de Pasolini. Comme dans le monologue précédent, Pasolini élimine toute référence à l'assassinat des enfants qui reste donc, encore une fois, une simple allusion, sans que soit explicité l'idée d'un projet précis et bien déterminé. En plus, dans la seconde scène de rencontre entre les deux époux¹⁴², la longue ῥήσις de Médée subit dans le texte pasolinien une nette coupure, en se limitant à une citation des vers centraux du texte grec. Dans Euripide :

φεῦ δεξιὰ χεῖρ, ἧς σὺ πόλλ' ἐλαμβάνου,	496	Quante volte hai stretto la mia mano,
καὶ τῶνδε γονάτων, ὡς μάτην κεχρῶσμεθα		quante volte hai toccato le mie ginocchia,
κακοῦ πρὸς ἀνδρός, ἐλπίδων δ' ἡμάρτομεν.		infame, era tutto vano, le mie speranze sono
		state tradite. ¹⁴³

Dans Pasolini:

Medea: Ah, mia destra stretta tante, tante volte dalle tue mani! Mie ginocchia abbracciate tante volte, tanto inutilmente da questo miserabile uomo, che deve tutto a me, e su cui ho perso ogni speranza!¹⁴⁴

Le discours de Médée dans Euripide touche des thèmes fondamentaux, en invoquant la dette de reconnaissance de Jason et son ingratitude. Le héros d'autre part, lui répond avec une correspondance exacte des vers – comme c'est la tradition des Sophistes – en

¹⁴¹ P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 341.

¹⁴² Il faut rappeler que la rencontre de Médée et Jason se produit deux fois, la première en tant que vision de Médée et la seconde dans la réalité.

¹⁴³ EURIPIDE, *Medea*, op. cit. vv. 496-498, p. 191.

¹⁴⁴ «Ah, ma droite qui a été serrée beaucoup de fois de tes mains! Mes genoux, embrassés beaucoup de fois, si inutilement par cet homme misérable, qui doit toute sa fortune à moi, et dans lequel je n'ai plus d'espoir », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p.556.

évoquant ses mérites et la jalousie irrationnelle de Médée. Pasolini, par contre, choisit de ne pas rappeler ni les assassinats accomplis par Médée (celui de son frère, mais aussi celui du roi Pelias) ni la trahison de sa famille pour suivre Jason. Toutefois, la transformation la plus consistante du texte grec réside dans l'introduction explicite de l'élément sexuel, auquel Euripide, avec le motif du « lit inassouvi » avait seulement fait allusion dans le dialogue. Ainsi, dans Euripide :

ἐγὼ δ' , ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργοῖς χάριν, Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην. σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτὸς—ἀλλ' ἐπίφθονος λόγος διελθεῖν, ὥς Ἔρωσ σ' ἠνάγκασε τόξοις ἀφύκτοις τοῦ μὲν ἐκσῶσαι δέμας	526 529	Esageri i tuoi meriti : io credo che per la mia impresa devo la salvezza ad Afrodite, ad Afrodite sola, fra gli dei, e fra gli uomini. Sei una donna intelligente, ma non vuoi ammettere che Eros, con le sue frecce infallibili, ti costringe a salvarmi. ¹⁴⁵
---	------------------------	---

Et dans Pasolini:

GIASONE: E' ora che tu ti convinca, infine, chiaramente, che io devo soltanto a me stesso la buona riuscita delle mie imprese. Anche se tu non vorrai mai riconoscere che, se hai fatto qualcosa per me, lo hai fatto solo per amore del mio corpo.¹⁴⁶

Dans la version pasolinienne Jason montre toute son arrogance, avec une affirmation qui est doublement paradoxale si l'on considère que, plus encore que dans le texte euripidien, Médée prend l'initiative sans que Jason ne doive même demander son aide. En outre, avec la même technique utilisée dans l'affrontement avec le roi Créon, le rapport entre les deux époux est marqué par la position de Médée, qui se trouve en bas dans sa maison, et de Jason, qui regarde de haut sa femme avec condescendance. Après ce dialogue, qui se termine avec le regard désespérée de la femme sur son mari qui prend le départ, Pasolini rend l'élément sexuel encore plus explicite: Médée et Jason font l'amour une dernière fois, dans une scène qui est très proche de celle entre Œdipe et Jocaste dans *l'Edipo Re*. Comme dans ce film, l'accouplement suit l'élément-clé de la tragédie: là le roi de Thèbes vient de découvrir son lien familial avec son épouse-mère, ici Médée a décidé de tuer ses enfants. Pourtant l'attraction et le désir sont tellement puissants qu'ils dépassent et renvoient l'accomplissement du drame, en gardant un dernier espace d'authenticité entre les rapports humains. En fait, même si Jason et Médée poursuivent dans leur rencontre des fins différentes, l'acte sexuel semble encore garder, pour Pasolini, un espace loin des machinations du pouvoir: si pour Jason il n'est que la satisfaction d'une pulsion, pour Médée il répond à une dernière tentative de récupérer en vain une dimension sacrée perdue, il ne lui restera plus que la vengeance.

¹⁴⁵ EURIPIDE, *Medea*, op. cit. vv.526-531., p. 195.

¹⁴⁶ «Il faut que tu te convainques enfin, clairement, que je dois seulement à moi-même la bonne réussite de mes aventures. Même si tu ne le reconnaîtras jamais, si tu as fait quelque chose pour moi c'était seulement pour l'amour de mon corps », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p.557.

Comme nous l'avons vu, Pasolini choisit de faire expressément référence au texte d'Euripide surtout dans les scènes dialoguées: la rencontre de Médée avec ses servantes, sa dispute avec Jason et l'affrontement avec Créon. Toutefois, la citation n'est jamais considérée en soi, comme transposition philologiquement fidèle du texte. D'un côté, elle est dirigée dans un sens plus émotif, en dépit de sa fonction narrative, comme c'est le cas pour la répétition des invocations par Médée et ses femmes. De l'autre côté, le dialogue s'insère dans une générale « méfiance du *logos* »¹⁴⁷ qui est un nœud fondamental de la *Medea* pasolinienne.

Nous l'avons vu, la construction du film se fonde essentiellement sur les oppositions, et le contraste entre le silence et le verbe est peut-être la plus évidente de ces dichotomies. Là où le monde de la Colchide est dominé par le silence (ou, à la limite, par le cri rituel) Médée, avec ses regards muets, démontre ne pas avoir confiance dans les mots : les moments fondamentaux – le rite de fertilité en Colchide, les accouplements avec Jason, l'infanticide – comportent une dimension rituelle qui nécessite, pour se produire, le silence le plus total¹⁴⁸. Par conséquent, les mots, les dialogues, sont perçus par Médée comme mensongers, capables d'altérer la vérité selon le besoin. Pasolini reprend ainsi la même polémique d'Euripide avec les Sophistes: bien que le dramaturge athénien démontre d'apprécier l'*ars retorica* de ces derniers et de l'utiliser dans beaucoup de ses pièces (*Hélène*, *Médée*, *Hécube*) il en dénonce néanmoins le danger. Les répliques entre ses personnages ne font que souligner l'opposition entre les choses et les mots, entre la coercition du pouvoir et le masque de la dialectique, capable de contourner la vérité et la morale¹⁴⁹. Ainsi, Pasolini choisit d'insérer les citations d'Euripide dans les moments où la tension dialogique est la plus forte ; parallèlement, les actions les plus significatives se déroulent dans le silence plus total comme si, à travers ce contraste, le cinéaste voulait représenter le vide de significations qui se cache derrière les mots en opposition à la profondeur vide de conséquences du silence.

Sur la base de cette analyse il me semble pouvoir affirmer que le rapport avec Euripide dépasse largement la simple reprise de quelque vers. La Médée euripidienne est sans doute un personnage complexe et multiforme: le dramaturge grec nous offre le portrait d'une femme désespérée qui dénonce son abandon dans un contexte qui ne lui offre d'autre solution que l'exil et la solitude. De l'autre côté il y a l'assassinat des enfants comme acte absolu qui la reconduit au monde barbare auquel elle appartient et qui la condamne sans appel à devenir la mère-monstre dans l'imaginaire successif. Parallèlement, le film de Pasolini démontre bien cueillir les contradictions de ce

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 103.

¹⁴⁸ Cf. aussi Margherita RUBINO, *Medea di Pier Paolo Pasolini: un magnifico insuccesso*, dans *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, sous la direction de Elena Fabbro, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine, 2004, p.105.

¹⁴⁹ Cf. l'introduction de F. Ferraridans EURIPIDE, *Medea, Troiane, Baccanti*, sous la direction de Vincenzo Di Benedetto, BUR, Milano, 1982 et l'introduction de Antonio Sestili dans EURIPIDE, *Medea*, ed. Dante Alighieri, Perugia, 2002.

personnage, en reprenant les complexes implications qui sous-tendent à la pièce d'Euripide pour les accoster aux réflexions personnelles du cinéaste italien. La tragédie d'Euripide, de sa Médée « è la tragedia dell'uomo che scopre e analizza in sé stesso i motivi della propria sofferenza e infelicità provocati o scatenati dalle condizioni reali della vita circostante »¹⁵⁰. Dans son analyse, Salviati souligne que les pièces d'Euripide mettent en scène le drame d'une société qui, face aux événements politiques et sociales écrasants – la guerre du Péloponnèse, les débats en Athènes – n'arrive pas à garder la continuité avec son passé et sa communauté¹⁵¹: nous ne pouvons que remarquer l'accord de cette réflexion avec l'angoisse et l'amertume qui troublent Pasolini dans les années 1968-69. Sans forcer la main pour trouver des ressemblances entre les deux auteurs, il est pourtant évident que, comme pour Euripide, Pasolini prend la distance de son temps, pour créer un personnage qui porte en soi toutes les contradictions que l'intellectuel entrevoit dans la société moderne occidentale. Certes, il ne s'agit pas de la fin *du* monde. Cependant, c'est la fin *d'un* monde, et les conséquences tragiques que cela comporte se reproduisent aussi dans l'histoire tragique et violente de sa *Medea*.

II.3. Une Médée danoise : Carl Theodor Dreyer.

Dans un entretien avec Michel Delahaye, Dreyer déclarait, à propos de *Medea* :

Médée est quelque chose de très cinématographique et je la traiterai très librement [...] J'ai essayé de faire de cette tragédie théâtrale une tragédie cinématographique¹⁵².

Le film du grand cinéaste danois restera à l'état de manuscrit¹⁵³, sans jamais devenir un film – un destin partagé avec une longue liste de projet comme *Jesus de Nazareth* ou *Mary Stuart*. Il nous reste donc seulement le scénario, rédigé avec la collaboration du poète Preben Thomsen, ensuite traduit en anglais par Elsa Gress entre le 1966 et le 1967.

Si la *Medea* de Lars Von Trier¹⁵⁴, du 1988, est un hommage déclaré à Dreyer, en trouvant dans ce scénario son point de départ et sa source d'inspiration première, le manuscrit dans sa version traduite est aussi très important pour le film de Pasolini. L'intellectuel italien avait déclaré à maintes reprises son admiration profonde pour le cinéaste danois, ainsi que l'influence exercée dans son parcours cinématographique¹⁵⁵: rien d'étrange, donc,

¹⁵⁰ Cf. l'introduction de Antonio Sestili dans EURIPIDE, *Medea*, op. cit. p. 59.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² L'entretien est cité par Duarte MIMOSO RUIZ, *La Medea de Dreyer (sur un manuscrit pour un film non réalisé du 1965)*, dans *Orbis Litterarum*, n. 36, 1981, p. 332.

¹⁵³ L'*editio princeps* se trouve dans Jytte JENSEN, *Carl Theodor Dreyer*, New York 1988, p. 79-92.

¹⁵⁴ Le film de Lars Von Trier fut réalisé pour la télévision et dure 75 minutes. Dans les titres d'ouvertures le cinéaste pose ces mots significatifs : « Ceci n'est pas une tentative de réaliser un film à la Dreyer mais, avec tout le respect possible pour le matériel, il est une interprétation personnelle, ainsi qu'un hommage au maître », ma traduction d'après le scénario en italien dans Margherita RUBINO, *Medea di Pier Paolo Pasolini*, op. cit. p. 105.

¹⁵⁵ Pasolini admet sa dette envers Dreyer en parlant de son premier film, *Accattone* : « Je ressentais la suggestion de Dreyer : en réalité je suivais comme règle la simplicité expressive absolue. » Dans le même article

qu'il lut avec intérêt la relecture du mythe faite par le cinéaste danois. Les points de contact semblent toucher même le choix des protagonistes car, bien avant Pasolini, Dreyer songeait déjà à Maria Callas pour interpréter le rôle de Médée. Le refus de la diva – auquel elle même fait allusion dans son entretien avec Giacomo Gambetti¹⁵⁶ – fut probablement une des raisons du manque de fonds qui portèrent au classement du film.

D'autre part, plusieurs cinéastes avaient déjà proposé à Maria Callas de jouer dans un film – souvent des transpositions d'opéra – mais il est fort probable que Pasolini parvint à la choisir surtout à travers la médiation de Dreyer : cette considération – qui reste une hypothèse – nous vient du fait que Pasolini n'aimait pas l'opéra et donc avait difficilement pu admirer les qualités vocales et artistiques de la soprano. Probablement, il est également vrai ce que Pasolini affirme, d'avoir construit le rôle de Médée en partant de Maria Callas¹⁵⁷, mais cela n'exclue pas qu'il puisse avoir trouvé l'inspiration à partir de Dreyer. En tout cas, cette problématique reste marginale dans le cadre d'une réélaboration plus profonde et documentée¹⁵⁸ du scénario de Dreyer.

Le cinéaste danois, comme Pasolini, trouvera dans Euripide le point de départ pour sa réécriture du mythe, avec un mélange de fidélité au texte originel et des innovations profondes. Dreyer choisira de réduire à l'essentiel la pièce d'Euripide, qui reste néanmoins un point de départ dont il faut tenir compte, en travaillant surtout sur la construction des caractères des personnages. Glauké, par exemple, conquiert un rôle autonome – comme déjà dans la pièce de Corrado Alvaro – et, nouveauté absolue, elle devient une figure obsédée par la jalousie, au point de se refuser de consommer la première nuit de noces avec Jason tant que Médée reste à Corinthe. Pour la première fois dans les panoramas des réécritures du mythe, Glauké paraît comme un personnage beaucoup plus concret, avec les traits de la jeune fille un peu coquette qui cependant refuse de céder à Jason. Le dialogue entre les deux se conclue avec le départ du héros, frustré et étourdi.

Glauce : So many words you used, speaking to the Council this morning. To me you say nothing.

Jason: Glauce.

Glauce: this is just my name. [...]

Glauce: show me that Glauce is the one you love.

Jason: come here!

il parle de « grandes têtes à la Dreyer », P.P. PASOLINI, *Il Giorno*, 16 octobre 1960.

¹⁵⁶ «Depuis des années, Franco Rossellini me proposait aimablement de faire un film. pour une raison ou une autre j'ai toujours refusé. », cf. *Maria Callas : sono per una Medea non aggressiva*, dans P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 469.

¹⁵⁷ P.P. PASOLINI, *Entretiens avec Jean Dufлот*, dans SPS, p. 1505.

¹⁵⁸ Une copie de la traduction anglaise de Elsa Gress se trouvait dans la bibliothèque pasolinienne et est maintenant conservée dans le fond Pier Paolo Pasolini : *Medea - Euripides. Manuscript by Carl Th. Dreyer in cooperation with Preben Thonsen*, Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti', Gabinetto Scientifico Letterario G.

P. Vieusseux, IT ACGV PPP. II. 1. 154. 1, Cf. anche Massimo FUSILLO, *Una poetica del tragico, la Medea di Lars Von Trier*, <http://www.indafondazione.org>, le 12.12.11.

Glauce: No. This bed will neither be yours, nor mine, till Medea is well out of Corinth¹⁵⁹.

Médée, quant à elle, élimine sa rivale avec un vitrage qui attire le soleil sur la parure qu'elle même a donné à Glauké: de cette façon Dreyer parvient à garder l'aspect mythique du feu, tout en montrant une version plus réaliste et moderne – un processus qui sera suivi par Pasolini lorsqu'il fera se suicider la jeune princesse de Corinthe. L'autre grande source d'inspiration pour le cinéaste italien est probablement la scène de la rencontre avec Jason et Médée : dans la version de Dreyer, en effet, l'attraction passionnelle n'est pas définitivement disparue car, après le mariage de Jason, les deux se rencontrent encore, réunis pour un moment dans le souvenir d'un passé commun¹⁶⁰.

M: I'm dreaming

still.

J: of what?

M: of how you kissed me, /and how your weight was almost crushing me

J: you were so frail –

M: you called me your frail love. / I do remember the ship's jerky rhythm [...]

M: your hair dripped water, / and your skin was cool and smooth

J: you whispered: I'm here –Jason (after a while). You whispered again: I'm here –take me – come.¹⁶¹

Nous l'avons vu, Pasolini garde cette dernière rencontre entre Médée et Jason, avec une attention pour la donnée corporelle qui est typique de la poétique pasolinienne et qui est absente du scénario danois. Parallèlement, Pasolini garde la suggestion ambiguë de cette scène, qui montre des pulsions opposées se mélanger entre eux: le désir érotique, la jalousie, le calcul et la vengeance passent dans le film du cinéaste italien à travers le silence des corps et l'union sexuelle, alors que dans Dreyer ils se manifestent plutôt par le pouvoir hypnotique des mots. Dans les deux cas, ils montrent bien l'ambiguïté et la désorientation des personnages, partagés entre la vengeance et l'amour (Médée) et le contrôle de ses pulsions (Jason).

En troisième lieu, il est fort probable que Pasolini ait trouvé une inspiration dans la scène 20 du scénario de Dreyer pour représenter la danse de Jason avec de jeunes garçons. Dans cette scène le cinéaste danois évoque une danse lascive, «erotically colored» comme le souligne la didascalie¹⁶², pour célébrer les noces entre Jason et Glauké. Nous retrouvons la même scène, déclinée dans une version masculine, dans le film de Pasolini,

¹⁵⁹ *Medea - Euripides. Manuscript by Carl Th. Dreyer in cooperation with Preben Thonsen*, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, op. cit.

¹⁶⁰ Stefania RIMINI, *Tragedia di una «femme revoltée»*, *La Medea cinematografica di Lars von Trier (e Carl Theodor Dreyer)*, Engramma, n. 94, novembre 2011.

¹⁶¹ « MÉDÉE: Je rêve encore. / JASON: À quoi? / MÉDÉE: Comment tu me couvrais de baisers et manquais de m'écraser sous ton poids. / JASON: Tu étais si gracile. / MÉDÉE: Tu m'appelais ton amour gracile. Je me souviens du rythme saccade du navire.../ JASON: ... et de l'étrave qui fendait les vagues dociles. [...] MÉDÉE: Tes cheveux ruisselaient et l'eau était fraîche et lisse. / JASON: Tu murmurais: «Je suis ici, Jason...», *Medea - Euripides. Manuscript by Carl Th. Dreyer in cooperation with Preben Thonsen*, Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti', Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, op. cit.

¹⁶² Cf. Walter LAPINI, *L'epitalamio per Glauce nella Medea di Dreyer*, www.chaosekosmos.it, 12.12.11.

là où Médée observe son mari danser avec des jeunes corinthiens pour fêter son mariage. La connotation érotique y est aussi présente, la danse s'ajoutant ainsi aux autres thèmes insistants sur la donnée physique du personnage de Jason¹⁶³.

Pour conclure, un dernier parallélisme s'impose dans la scène de l'infanticide. Dreyer, en effet, choisit d'adoucir l'assassinat en le faisant précéder par une berceuse chantée par Médée - Maria Callas. Nous pouvons donc constater que, même si Pasolini choisira de couper la scène du chant dans la version finale de son scénario, les deux cinéastes avaient pris en forte considération la possibilité de profiter des qualités vocales de Maria Callas, ce qui rend encore plus intéressante et significative le choix pasolinien d'y renoncer au bénéfice d'une Médée silencieuse.

De toute façon, les deux cinéastes choisissent de s'arrêter longuement sur cette scène. Dans le scénario de Dreyer, après la description d'un tendre cadre familial, le chant de Médée accompagne l'euthanasie, qui assume les traits d'un sommeil doux et apaisant.

I'm rocking you /into gentle sleep, / May the night's end stroke / your forehead tenderly, / As mine do now. When the dark gently falls, / the day loses its color, / as you little face now.¹⁶⁴

Pour Dreyer, l'infanticide est le nœud principal de la tragédie, soit pour des raisons personnelles¹⁶⁵, soit parce qu'il voyait dans ce sujet dramatique le lien avec le monde contemporain¹⁶⁶.

Si Pasolini, comme nous l'avons déjà remarqué, renonce à faire chanter Maria Callas, il garde toujours le sentiment d'une scène familiale, où l'amour maternel de Médée se déploie une dernière fois avant l'acte terrible de l'infanticide. La mère qui berce doucement ses enfants dans les bras, le silence de la chambre, le brasier, tout contribue à créer une scène parmi les plus délicates du film et à atténuer l'homicide.

En général, nous pouvons constater que Dreyer choisit d'adoucir le personnage de Médée, surtout en ce qui concerne ses traits monstrueux – j'exclurais une référence à Sénèque, par exemple – pour se concentrer sur les aspects les plus humains de l'héroïne, avec une attention particulière sur sa condition féminine. Médée, encore plus que dans Euripide, maudit sa dépendance de l'homme, de la maternité. Ainsi, si Jeanne d'Arc et Anna dans *Dies Irae* sont des victimes passives, Médée au contraire semble plus

¹⁶³ Cf. Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, op. cit. 103-130.

¹⁶⁴ «Je te berce vers un doux sommeil, puissent les mains de la nuit caresser doucement ta front, comme je le fais maintenant. Délicatement la nuit descend, et le jour perd ses couleurs, comme maintenant les perdent ton visage... » Cf. aussi Margherita Rubino, dans *Medea di Pier Paolo Pasolini : un magnifico insuccesso*, op. cit. p. 108.

¹⁶⁵ Cf. l'excellente étude de Margherita Rubino *Medea di Pier Paolo Pasolini*, op. cit., ainsi que la biographie de Maurice DROUZY, *Carl Th. Dreyer nato Nillson*, Ubulibri, Milano, 1990.

¹⁶⁶ Thomsen rappelle que Dreyer avait gardé un morceau d'un journal français qui parlait d'un infanticide fait par une mère jalouse, signe pour le cinéaste «dell'urgenza interiore del mito di Medea e la spinta per farne un film », Margherita RUBINO, *Medea di Pier Paolo Pasolini*, op. cit. p. 108.

proche de la protagoniste de *Gertrud*, prête à payer de sa personne le prix de sa liberté de conscience¹⁶⁷. Son personnage représente donc la conclusion de cette réflexion sur la femme. Selon Drouzy, en fait, jusqu'à *Ordet* (1954) on pourrait parler de «femmes humiliées»; *Gertrud*, par contraste, est une «femme libérée», tandis que *Médée*, enfin, symbolise le prototype de la «femme révoltée».¹⁶⁸

Ce renvoi à la représentation du féminin dans le cinéma de Dreyer, évidemment, mériterait une plus ample discussion. Toutefois, dans le cadre de notre analyse sur les sources qui ont donné lieu à la *Médée* pasolinienne, il me semble très intéressant de noter ce dernier point de contact avec le cinéaste danois. En effet, dans l'entretien avec Jean Duflot, Pasolini profite d'une accusation de misogynie lancée par le journaliste pour réfléchir sur sa propre représentation de la femme dans ses films.

Dans *Accattone*, *Mamma Roma*, les femmes du peuple ont beaucoup de noblesse. Dans *Porcherie*, le personnage le plus sympathique est celui d'Ida, seule figure de pureté à émerger de cette famille bourgeoise [...] Dans *Teorema*, la grâce, l'élégance de la fille de l'industriel...et puis il y a Médée, Glaucé...Non, ce reproche n'est pas fondé. [...] Je vois la femme aussi comme...une exclue.¹⁶⁹

La résolution de Médée, sa décision de tuer ses enfants, peut donc être lue aussi à la lumière de cette attention pour les exclus, dont les femmes ne sont qu'une variation des minorités opprimées et subjuguées. Comme la Médée dreyerienne, alors, l'héroïne de Pasolini cherche à se rebeller à tout prix: sa vengeance, loin d'être seulement l'acte dissolu et monstrueux d'une femme jalouse, représente la tentative désespérée pour se libérer du joug de l'oppression évoqué par le monde de Jason et de Corinthe. Néanmoins, nous l'avons vu, son acte terrible ne peut lui apporter aucun bénéfice: la communication avec son monde sacré est perdue à jamais, « rien n'est plus possible, désormais »¹⁷⁰.

Glaucé, qui n'a pas la force de Médée, succombe aux décisions du pouvoir – les décisions prises d'en haut par son père et par la raison d'état. Sa mort n'est donc qu'une extrême forme de rébellion à ce pouvoir coercitif, une rébellion qui dans la jeune fille assume les traits de la névrose et ne peut que se conclure avec le suicide.

II.4. Modernisation sans développement : les transformations de la société italienne.

¹⁶⁷ « È proprio in questa direzione che è possibile scorgere la precisa pertinenza dell'orizzonte mitologico con l'universo dreyeriano: Medea è fatta della stessa pasta delle eroine del regista, come loro subisce le pressioni dell'ambiente esterno, i condizionamenti di una mentalità tutta al maschile, fatta di soggezione, ricatti e abbandoni», Stefania RIMINI, *Tragedia di una «femme revoltée»*, op. cit.

¹⁶⁸ *Ibidem*. Cf. aussi Maurice DROUZY, *Carl Th. Dreyer nato Nillson*, op. cit.

¹⁶⁹ P. P. PASOLINI, *Entretiens avec Jean Duflot*, dans *PSP*, op. cit. p. 137

¹⁷⁰ P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 537.

Comment rendre compte des mutations sociologiques de l'Italie dans la seconde moitié du XXème siècle? Un premier point de départ pourrait consister à analyser le phénomène connu sous le nom du «miracle économique» et qui commence à la fin des années 1950 jusqu'au début des années 1960. D'autres réflexions pourraient concentrer l'attention surtout sur les troubles qui agitaient la société italienne dans les années 1968-1970 et qui ouvrirent la voie à la vague de violence des «années de plomb». En réalité, tous ces phénomènes sont tellement entrelacés et l'espace temporel qui les sépare du présent est si court, que nous n'avons pas encore le recul nécessaire pour en mener une analyse complète et détaillée. Néanmoins, le lecteur de Pasolini trouvera dans ses écrits les réflexions aigües d'un intellectuel qui, sans forcément être 'prophète', montre un regard très impliqué dans les événements qui agitent la société italienne. Pasolini n'est pas un sociologue, ni un économiste ou un psychologue: son regard est toujours celui d'un poète, d'un intellectuel qui ne se fait jamais spectateur passif face aux grands débats de son temps, mais qui accepte de prendre sur soi le risque de se tromper – il recourt alors à l'abjuration – et de payer en première personne ses prises de position. Artiste engagé, tous ses ouvrages sont le résultat d'un parcours poétique et humain qui cherche à rendre compte de l'angoisse, des utopies, des craintes et des illusions d'un intellectuel souvent non conventionnel. Contrairement à une définition simpliste du 'bien-être' vécu par les italiens, Pasolini se heurte contre les positions parfois plus enthousiastes de ses collègues¹⁷¹, sans pour cela choisir d'abandonner son pays – comme le fera, par exemple, Italo Calvino. Détesté par la droite catholique, qui ne perd pas une occasion pour accuser l'artiste 'd'attentat à la morale', et par l'extrême droite, toujours présente pour attaquer le cinéaste à la présentation de ses films, Pasolini n'est pas aimé non plus par la gauche. Il vote communiste, certes, mais son rapport avec les hautes sphères n'est jamais dépourvu de polémique. D'autre part, même s'il accepte de mettre son nom comme directeur responsable de la revue *Lotta Continua* il condamne également la violence des groupes extraparlimentaires. Comme le personnage de Chiron, Pasolini est un centaure; dans sa personne cohabitent les élans les plus différents: « un poeta che appartiene alla modernità, ma che affonda nella tradizione, un rivoluzionario nelle forme ma, nello stesso tempo, un conservatore nei contenuti. »¹⁷²

L'année 1968 est riche en événements. La polémique la plus célèbre est sans doute celle liée à la publication de la poésie *Il PCI ai giovani !!!*, qui a amenée de nombreux malentendus.

Adesso i giornalisti di tutto il mondo (compresi
quelli delle televisioni)
vi leccano (come credo ancora si dica nel linguaggio
delle Università) il culo. Io no, amici.

¹⁷¹ Cf. l'interview de Pasolini avec Alberto Arbasino, dans *PSP*, op. cit. p. 1569-1575.

¹⁷² Giulio SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo: il capitalismo secondo Pasolini*, Mondadori, Milano, 2005. p. 58.

Avete facce di figli di papà. Buona razza non mente.
 Avete lo stesso occhio cattivo.
 Siete paurosi, incerti, disperati (benissimo) ma
 sapete anche come essere prepotenti, ricattatori e
 sicuri:
 prerogative piccoloborghesi, amici.
 Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte coi
 poliziotti,
 io simpatizzavo coi poliziotti!
 Perché i poliziotti sono figli di poveri.
 Vengono da periferie, contadine o urbane che siano.
 [...]

Hanno vent'anni, la vostra età, cari e care.
 Siamo ovviamente d'accordo contro l'istituzione
 della polizia. Ma prendetevela contro la
 Magistratura, e vedrete!
 I ragazzi poliziotti
 che voi per sacro teppismo (di eletta tradizione
 risorgimentale)
 di figli di papà, avete bastonato, appartengono
 all'altra classe sociale.
 A Valle Giulia, ieri, si è così avuto un frammento di
 lotta di classe: e voi, amici (benché dalla parte della
 ragione) eravate i ricchi,
 mentre i poliziotti (che erano dalla parte
 del torto) erano i poveri. Bella vittoria, dunque, la
 vostra! In questi casi,
 ai poliziotti si danno i fiori, amici. [...]

«Studenti/ figli di papà» et «poliziotti / figli del popolo»: sur cette équivalence se fondent les critiques et les âpres polémiques contre Pasolini – des polémiques qui, encore aujourd'hui, gravitent sur cette poésie et en empêchent une lecture objective. Cependant, il est indispensable de relever en premier lieu que Pasolini avait approuvé la publication sur *L'Espresso*, une revue à haut tirage liée aux partis de gauche, seulement pour quelques vers, pour réserver la publication intégrale au public cultivé et sûrement plus sensible de *Vie Nuove*. En plus, le titre choisi par *L'espresso* fut: « Vi odio, cari studenti », une sorte de slogan qui conduisait bien aux malentendus et à l'instrumentalisation. Pasolini fut taxé de revanchisme, passéisme, même de fascisme – ce qui est incroyable si l'on pense aux nombreuses attaques dont il fut victime. Quelque temps après la publication, le vice-directeur de *L'Espresso*, Nello Ajello, organisa un débat auquel participèrent le poète, Vittorio Foa, Claudio Petruccioli (qui était à la tête des jeunes communistes) et quelques étudiants contestataires qui se limitèrent à lire la poésie et à s'en aller peu après. Pendant le débat, Pasolini démontre avoir compris les phénomènes sociaux, avec un regard qui n'est pas figé dans le moment historique mais montre, au contraire, une vision plus vaste des événements qui touchent l'Italie durant ces années. Il reprendra ses réponses quelque temps après, dans un article paru sur la rubrique // *caos*: l'intellectuel y continue sa polémique contre la société de consommation, en utilisant des termes comme 'simplification', 'aliénation', 'masse' qui laissent bien entrevoir les nœuds thématiques sur lesquels se développe la réflexion pasolinienne, ainsi

qu'une certaine affinité de pensée avec l'école de Frankfurt¹⁷³.

Proprio un anno fa ho scritto una poesia sugli studenti, che la massa degli studenti, innocentemente, ha "ricevuto" *come si riceve un prodotto di massa*: cioè alienandolo dalla sua natura, attraverso la più elementare semplificazione.[...] Il titolo dato dal rotocalco non era il mio, ma era uno slogan inventato dal rotocalco stesso, slogan ("Vi odio, cari studenti") che si è impresso *nella testa vuota della massa consumatrice* come se fosse cosa mia.¹⁷⁴

Pasolini se heurte aux intellectuels italiens¹⁷⁵ et aux dirigeants du PCI – notamment favorables à l'insurrection des étudiants¹⁷⁶. D'ailleurs, pour Pasolini, ce qu'ils considèrent comme une révolution rentre plutôt dans la définition de « guerre civile » interne à la bourgeoisie. En plus, il pressent que le refus de la culture traditionnelle, y compris celle de Marx, comporte pour les étudiants une régression sur des positions ambiguës, qui se veulent contraires aux valeurs des pères mais qui, au fond, ne font que les renfoncer.

La borghesia si schiera nelle barricate *contro se stessa*, che 'i figli di papà' si rivoltano contro i 'papà', continuando una tradizione in cui la vera protagonista della storia è la borghesia [...] Ora, la meta degli studenti non è più la rivoluzione, bensì la Guerra Civile. Ma ripeto, la guerra civile è una guerra santa che la borghesia combatte contro se stessa, perché, come dice il vecchio Lukàcs, essa "non può esistere senza rivoluzionare completamente gli strumenti di produzione, i rapporti di produzione, dunque tutti i rapporti sociali."¹⁷⁷

Pasolini est pleinement conscient que la bourgeoisie est en train de se transformer: la révolution sociale qui dans les années du 'miracle économique' avait touché les franges les plus pauvres de la population – notamment les sous-prolétaires, les habitants des bourgades – commence à investir aussi la bourgeoisie. C'est un changement qui touche les formes de la production, mais aussi les modèles culturels, le langage, les rapports sociaux et entre les générations. Pour Pasolini, il s'agit d'une transformation qui modifie aussi le rapport entre l'individu et l'histoire, entre les hommes et les valeurs de la

¹⁷³ *L'homme à une dimension* de Marcuse date du 1964, et Pasolini démontre à plusieurs reprises connaître les ouvrages de Adorno et de l'école de Frankfurt. Cf. Giulio SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo*, op. cit. p. 93-97.

¹⁷⁴ P.P. PASOLINI, *I cappelli goliardici*, dans *Il caos*, sur *Tempo*, 17 mai 1969, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1209-1210.

¹⁷⁵ « Penso a tutti quei colleghi che si sono buttati come puttane tra le braccia degli studenti », P.P. PASOLINI, *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1635.

¹⁷⁶ Sauf quelques exceptions, comme celle de Giorgio Amendola, le PCI choisit de soutenir les revendications estudiantines en vue des élections générales. Cependant, dans les élections politiques du 19-20 mai 1968 la DC prit le 39,1% des votes, contre le 26,9% du PCI et le 14,5% du PSDI et PSI. En septembre Valerio Borghese crée le « Fronte Nazionale », le 12 décembre Rumor est élu président du Conseil, puis – avec la rupture avec le parti socialiste de Nenni – il est élu une deuxième fois le 5 août 1969 comme « gouvernement de transition ». La situation politique italienne est très complexe : dès que Moro opte pour la création d'une courante interne à la Démocratie Chrétienne mais ouvert à une alliance avec le PCI, Pino Rauti et une partie de Ordine Nuovo, un mouvement d'extrême droite, s'unit au Mouvement Social Italien de Almirante. Cf. Aurelio LEPRE, *Storia della prima Repubblica – L'Italia dal 1943 al 2003*, Il Mulino, Bologna, 2004.

¹⁷⁷ P.P. PASOLINI, *Anche Marcuse adulatore?*, dans *Nuovi Argomenti*, n.10, avril-juin 1968, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 156-157.

tradition qui avaient réglementé la vie jusqu'à ce moment. En outre, il entrevoit aussi l'issue de cette révolte, c'est-à-dire le renforcement inévitable du pouvoir du *Palazzo*, ainsi que la consolidation d'une société industrielle et de plus en plus capitaliste.

Le 18 octobre 1969, un an après les bouleversements universitaires, il prendra la mesure des changements advenus en Italie dans un article intitulé *Esame di coscienza* :

Non è stato, questo, un anno glorioso per la nostra storia nazionale. [...] è stato un anno di *restaurazione*. Ciò che è più doloroso constatare è stata la fine del Movimento Studentesco, se di fine si può parlare (ma spero di no). In realtà la novità che gli studenti hanno portato nel mondo l'anno scorso (i nuovi aspetti del potere e la sostanziale e drammatica attualità della lotta di classe) ha continuato a operare in noi, uomini maturi, non solo per quest'anno, ma, credo, ormai, per tutto il resto della nostra vita. Le ingiuste e fanatiche accuse di integrazione rivolte a noi dagli studenti, in fondo, erano giuste e oggettive.¹⁷⁸

D'autre part, si sa réaction immédiate face aux mouvements de contestation est viscérale et polémique, il se montre toutefois disposé à réviser ses jugements premiers. Déjà dans *Nuovi argomenti* il avait expliqué sa volonté de provoquer les jeunes à prendre conscience de leur position dans l'histoire – une volonté pédagogique qui renvoie au Pasolini du Frioul mais aussi à l'intellectuel des *Lettere luterane*. Les étudiants contestataires refusent la culture des pères parce que, pour eux, elle s'identifie à un monde qu'ils veulent détruire et modifier radicalement¹⁷⁹. Pasolini, pour sa part, répond avec une logique proche de l'école de Frankfurt: la modernisation capitaliste a pris tellement d'importance que la liberté invoquée par le mouvement de contestation n'existe plus.

Proprio perché si è arrivati a un mondo in cui l'inveramento tecnico è tale da non lasciare più spazio per una libertà positiva, per l'azione attraverso la libera scelta, l'uomo è condizionato in tutte le sue azioni non sono dal processo di valorizzazione capitalistica attraverso la tecnica, ma anche attraverso una nuova valorizzazione capitalistica che si esprime nell'industria culturale, l'industria dell'informazione.¹⁸⁰

En outre, dans le refus des étudiants de se confronter avec les éléments du vieux monde – les partis mais aussi une culture politique et littéraire consolidée – Pasolini envisage la rupture totale avec la société des 'pères', destinée à aboutir à une forme de terrorisme qui réunit la droite comme la gauche.

¹⁷⁸ P.P. PASOLINI, *Esame di coscienza*, dans *Il caos*, sur *Tempo*, 18 octobre 1969, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1252.

¹⁷⁹ Cf. *La poesia della tradizione*, dans P.P. PASOLINI, *Trasumanar e organizzar*, op. cit. p. 120. «I libri, il vecchi libri passarono sotto i tuoi occhi / come oggetti di un vecchio nemico / sentisti l'obbligo di non cedere / davanti alla bellezza nata da ingiustizie dimenticate [...] venisti al mondo, che è grande eppure così semplice, / e vi trovasti chi rideva della tradizione / e tu prendesti alla lettera tale ironia fintamente ribalda, / erigendo barriere giovanili contro la classe dominante del passato / la gioventù passa presto ; oh, generazione sfortunata, arriverai alla mezza età e poi alla vecchiaia / senza aver goduto ciò che avevi diritto di godere / e che non si gode senza ansia e umiltà / e così capirai di aver servito il mondo / contro cui con zelo "portasti avanti la lotta": / era esso che voleva gettar discredito sopra la storia – la sua; era esso che voleva far piazza pulita del passato – il suo».

¹⁸⁰ Giulio SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo*, op. cit. p. 92.

A me pare che [i giovani contestatori] non provino un gran bisogno di cultura, non so se per esserne già sazi o per non avvertirne l'urgenza...Non hanno bisogno di loro poeti, di loro scrittori, di loro artisti...O per lo meno si comportano come se ne facessero naturalmente a meno. [...] Di fatto, persino all'interno del movimento studentesco, e quindi dell'"intelligecija attivista", sebbene siano state perfettamente assimilate le opere politiche e ideologiche, rimane misconosciuta o addirittura ignorata la cultura profonda. [...] Ma vorrei sbagliarmi...Penso che la principale caratteristica di questi giovani contestatori è di essere "sottosviluppati" sul piano culturale...Di qui a fare dell'ignoranza una specie di ideologia, il passo è breve; la mitizzazione del 'pragma' organizzativo che ne deriva, è poi l'atteggiamento richiesto...dal neocapitalismo: un buon tecnico deve ignorare il passato; deve amare soltanto il 'fare'. Distruggendo la propria cultura, la massa informe dei contestatori distrugge la cultura della società borghese: ed è quello che la società borghese oggi vuole.¹⁸¹

Nous reviendrons encore sur ces réflexions de Pasolini. Cependant, il faudrait s'arrêter encore un petit moment sur l'opposition père/fils qui semble parcourir toute la polémique de l'intellectuel contre les étudiants contestataires. Le poète à désormais quarante-six ans, il est pleinement conscient que la 'nouvelle génération de fils' va prendre sa place et que, à son tour, il est vu comme le représentant de la même autorité qu'il détestait en tant que fils : pourtant, dans ses écrits paru sur *Il Caos*, émerge aussi de façon évidente son refus d'accepter le rôle du père¹⁸² :

Un giovane che apra gli occhi alla luce (culturale) non può non vedermi inserito in questa sorta di AUTORITÀ paterna che lo sovrasta. Ebbene, io non voglio ammetterlo.¹⁸³

Pasolini nie à maintes reprises non seulement son autorité de personnage public – ce qu'il ressent plutôt comme un artifice littéraire – mais aussi sa volonté d'être 'père' de la génération des étudiants contestataires. Il explique ses raisons avec des motivations d'ordre presque anthropologique : le monde a tellement changé dans ces dernières années que la jeune génération n'a plus la possibilité de se confronter aux mêmes expériences.

Ora cos'è che distingue (del resto stupidamente) un padre da un figlio ? Il presunto diverso grado di esperienza di un mondo unico. Io, al contrario, come padre, vivo in un mondo (diciamo: il vecchio mondo umanistico, sia pure in crisi, e cosciente della crisi): mentre essi, i figli, vivono in un altro mondo (chiamiamolo post-umanistico, anziché tecnico o tecnologico, o tecnocratico, perché è preferibile per esattezza, mantenersi sulle generali).¹⁸⁴

Les interventions de Pasolini sur *Tempo* sont parsemées d'une vision fondamentalement

¹⁸¹ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1463-64.

¹⁸² Les ouvrages de cette période sont d'ailleurs très riches de références à la paternité et aux contrastes père/fils: pour en citer que quelques uns, on peut penser à *Affabulazione*, *Teorema* (théâtre), *Edipo Re*, *Porcile* (cinéma) et aux poésies de *Trasumanar e organizzar*.

¹⁸³ P.P. PASOLINI, *Il perché di questa rubrica*, dans *Il caos*, sur *Tempo*, 18 octobre 1969, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1094.

¹⁸⁴ P.P. PASOLINI, *La volontà di non essere padre*, dans *Il caos*, sur *Tempo*, 18 octobre 1969, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1137.

pessimiste du présent : son jugement négatif s'applique indistinctement à l'arrivée des américains sur la Lune, aux aspects commerciaux des fêtes de fin d'année et aux manifestations pour le festival de Venise, sans oublier les faits de 'cronaca nera', le festival de Sanremo et les révoltes à Prague. Pendant les tournages de *Medea*, son pessimisme se fait encore plus pressant : tandis que l'Italie se débrouille entre un gouvernement de transition targué DC, les derniers échos du « caso Lavorini »¹⁸⁵ et *Canzonissima*, il déclare son indifférence pour un pays qu'il ne reconnaît plus.

Potrei benissimo non tornare mai più : non mi stupirebbe e non mi addolorerebbe. Mi lascerebbe indifferente, perché – penserei – l'Italia non c'è. O, se c'è, è irrilevante e i irrisoria. [...] Infatti, ora che l'Italia (come in sogno) mi è fisicamente negata, i problemi che mi occupano sono gli stessi: è un puro caso che, nella fattispecie, siano una variante turca dei problemi italiani. Essi sono i problemi del mondo moderno, che, per esempio, sta sostituendo il mondo precedente distruggendolo. Vedere distruggere i vecchi villaggi cavernicoli della Cappadocia e veder distruggere i Sassi di Matera mi dà lo stesso dolore.¹⁸⁶

Plus encore que dans d'autres interventions, les articles écrits pendant le tournage de *Medea* reflètent un sentiment du temps typique de la pensée pasolinienne, qui se matérialise principalement sous les trois formes suivantes : mythe, histoire et mémoire¹⁸⁷. Nous avons déjà vu comment le Frioul, terre du langage maternel et des idéalisés des origines, représentait pour le jeune Pasolini un espace mythique et, par la suite, comment ce paysage fut substitué par une vision de l'histoire orientée au présent sur l'égide de Gramsci – même si Pasolini ne partagera jamais la vision matérialiste du marxisme. Ainsi, la mémoire s'inscrit-elle aussi dans l'histoire, à la fois sur le plan personnel que sur le plan politique, au point que Pasolini risque à maintes reprises d'être appelé 'conservateur' ou 'réactionnaire'. À Jean Duflot, qui cherche à élucider les raisons de ce pessimisme, il répond avec une lucidité provocatrice :

Dal momento che la mia è una reazione *affettiva*, pratica, conosco solo pochissimo il contenuto di questo mio pessimismo. Il problema non mi si pone in una prospettiva escatologica a breve scadenza. [...] Qui si trova semmai la radice del problema: in che modo e in che forma nascono i nuovi valori? *Quando finiscono gli antichi valori e quando nascono i nuovi?* Oggi siamo immersi in un mondo (di transizione) dove gli antichi valori rimangono ancora validi al tempo stesso che si

¹⁸⁵

Pasolini dédie plusieurs articles au 'caso Lavorini' : Ermanno LAvorini, un adolescent de douze ans, fut trouvé assassiné dans une pinède dans les alentours de Viareggio, un lieu fréquenté par les homosexuels.

Encore enflammé par le scandale des 'balletti verdi' et du procès à Aldo Braibanti, les médias – instigués par les positions prises par le Mouvement Monarchique et par le MSI – commencèrent à ventiler l'hypothèse de pédérastie. Adolfo Meciani et Giuseppe Zacconi furent accusés et emprisonnés. Le premier se suicidera pour la honte, avant d'être acquitté des accusations. Zacconi devait déclarer publiquement son impuissance génétique, et il mourra d'infarctus peu après. Le 'caso Lavorini' fut l'énième cas judiciaire dans lequel l'homosexualité fut le bouc émissaire pour renforcer des positions conservatrices et réactionnaires. Cf. Luca STEFFENONI, *Nera. Come la cronaca cambia i delitti*, Edizioni San Paolo, Alba, 2011 et Roberto BERNABÓ - Corrado BENZIO, *L'infanzia delle stragi: il caso Lavorini*, Reverdito, Trento 1989.

¹⁸⁶

P.P. PASOLINI, *Lettera dalla Cappadocia*, dans *Il caos*, sur *Tempo*, 18 octobre 1969, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1219-1220.

¹⁸⁷

Cf. Vanessa DE PIZZOL, *Pasolini et la polémique*, op. cit. p. 318.

degradano a vista d'occhio. [...] Credo che se è così insistente la mia nostalgia del sacro è perché rimango legato agli antichi valori. A volte, ho il sentimento che siano vittime di un'accelerazione artificiale, di un oblio ingiustificato, prematuro...¹⁸⁸

Ces affirmations expliquent, à mon avis, la vision des choses qui est à la base de *Medea* mais aussi de la poétique pasolinienne de ces années (1969, date de l'interview avec Duflot, jusqu'en 1975). Nous y retrouvons l'admission sincère d'un intellectuel qui, sans perdre le goût pour la provocation, ne dédaigne pas de montrer ses contradictions et ses angoisses personnelles. Tout d'abord, Pasolini reconnaît que son sentiment catastrophiste est un sentiment *personnel*, qui trouve ses origines dans l'enfance mais qui conserve des traces dans le présent. C'est donc dans l'anecdote, dans l'épisode d'un moment, que le poète exprime au mieux son regret pour le temps mythique des 'temps anciens': son langage se fait alors lyrique, la nature et le paysage domine la narration et laisse émerger une Italie encore paysanne, rurale¹⁸⁹. Ensuite, Pasolini exprime le nœud centrale de sa réflexion: «Quando finiscono gli antichi valori e quando nascono i nuovi?». Si on voulait résumer la *Medea* en une seule phrase, cette question serait fondamentale: il ne donne pas de solutions, car l'intellectuel n'est pas en mesure de les offrir¹⁹⁰, mais ouvre la réflexion sur un itinéraire poétique qui touche à la fois les grandes étapes de l'histoire nationale et le parcours personnel du poète. Cette question, dont le point focal, nous le verrons, est le sentiment du sacré, rend compte des angoisses de Pasolini, et traduit plus profondément l'activité d'une conscience poétique attentive à démasquer les jeux du pouvoir et à démontrer les conséquences d'un processus de modernisation considéré dépourvu de tout élément de progrès. Une telle vision des choses pourrait encourager une interprétation qui fasse 'table rase' du futur¹⁹¹, mais Pasolini, il faudrait insister sur ce point, est bien conscient que, en dépit de l'aliénation et du scénario industrialisé qu'il prospecte, il y a encore une possibilité pour le genre humain:

Lo sbocco è nella storia umana. Il futuro, che io sappia, non è privo di storia. Sebbene il possibile fine della nostra storia sia l'industrializzazione planetaria, ciò non toglie che il futuro dell'uomo non si

¹⁸⁸ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1446-47.

¹⁸⁹ Cf. à titre d'exemple l'article *I diritti della vita*: «Oggi girando con Ninetto lungo le vie del Trasimeno, tentando di avvicinarmi al lago attraverso i campi coltivati, mi sono imbattuto in alcuni alberi di melo, abbandonati al loro destino, perché evidentemente non danno più nessun utile. Chi avrebbe mai potuto trattenere Ninetto dal cogliere alcune di quelle mele? E anch'io ho ceduto alla tentazione. Erano mele meravigliose, di una bontà insesprimibile. Sotto quello slavato cielo estivo, nella pace ambigua della campagna, ho assaggiato l'ambrosia, sole e pioggia mescolati assieme.», P.P. PASOLINI, *I diritti della vita*, dans *Il caos*, sur *Tempo*, 19 juillet 1969, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1229

¹⁹⁰ Cf. P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1477

¹⁹¹ Cependant, les dernières années seront de plus en plus marquées par le pessimisme. « Ma è possibile prevedere un mondo così negativo? è possibile prevedere un futuro come 'fine di tutto'? Qualcuno - come me

– tende a farlo, per disperazione: l'amore per il mondo che è stato vissuto e sperimentato impedisce di poter pensarne un altro che sia altrettanto reale; che si possano creare altri valori analoghi a quelli che hanno resa preziosa una esistenza. Questa visione apocalittica del futuro è giustificabile, ma probabilmente ingiusta.», P.P. PASOLINI, *Analisi linguistica di uno slogan*, 17 mai 1973, dans *Scritti corsari*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 279.

svolge meccanicamente. Il futuro è prevedibile, la storia no.¹⁹²

La perte d'anciennes valeurs, donc, ne correspond pas forcément à la 'fin du monde', comme le lui reproche Jean Duflot¹⁹³. Il s'agit pourtant de la fin d'un monde, celui de la société italienne de l'après guerre, avec ses structures sociales et son sentiment d'éternité.

In quindici anni un'enorme mutazione ha sconvolto le strutture sociali dell'Italia : una rivoluzione antropologica. Questa rivoluzione si è operata durante la fase di sviluppo industriale ed economico più intensa che abbia mai conosciuto questo paese. [...] L'uomo di questa mutazione, qualche che sia la sua rivendicazione di autonomia e di individualismo, non appartiene più a se stesso. È un uomo formale, privato di tutti i suoi poteri. [...] Quest'uomo non ha più radici, è una creatura mostruosa del sistema; lo ritengo capace di tutto.¹⁹⁴

« Je le crois capable de tout » : peut-être même de tuer ses propres enfants, comme c'est le cas de Médée, déracinée de son monde pour être projetée dans la société technique et désacralisée de Jason. La femme-monstre décrite par Pasolini n'a donc plus rien de l'épouse jalouse du mythe : ses traits inhumains sont à imputer plutôt au brusque passage d'une société qui trouve sa signification dans la hiérophanie et la communion avec la nature à une autre fondée sur la technique et l'isolement de l'individu. Bien évidemment, Pasolini ne condamne pas – ou pas totalement - la nouvelle société en tant que telle, mais il s'interroge sur la rapidité de ce phénomène, en identifiant dans la soudaineté de ce changement la perte d'orientation pour l'individu ainsi que son aliénation¹⁹⁵. Le regard de Pasolini, nous l'avons dit, n'est pas celui d'un sociologue ou d'un anthropologue. Néanmoins, à travers les personnages de ses films, il arrive à rendre compte des transformations sociales qui ont lieu en Italie entre les années 1960 et 1970. Dans son travail de cinéaste, il pose l'accent sur les formes de la communication symbolique : les gestes, l'expression des mots et des comportements des personnages font partie d'un langage commun qui est désormais en disparition. Franco Citti, emblème de la population des bourgades, est un type de personne qui, à l'aube des années 1970 n'existe plus :

Se io oggi volessi girare *Accattone*, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo 'corpo' neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in *Accattone*.¹⁹⁶

Le passage d'une société précapitaliste à une société industrielle est vécu par le poète comme un vrai génocide culturel¹⁹⁷ : en tant qu'intellectuel il pressent que la disparition

¹⁹² P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1465.

¹⁹³ *Ibidem*. p. 1448.

¹⁹⁴ *Ibidem*. p. 1527.

¹⁹⁵ Giulio SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo*, op. cit. p. 109.

¹⁹⁶ P.P. PASOLINI, *Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*, dans *Lettere Luterane*, désormais dans *SPS* op. cit. p. 677.

¹⁹⁷ «Il genocidio ha cancellato per sempre dalla faccia della terra quei personaggi. Al loro posto ci sono quei 'sostituti', che, come ho già avuto occasione di dire, sono invece i personaggi più odiosi del mondo.», *Ibidem*.

des systèmes de valeurs traditionnels porte aussi à la perte des vieux modèles de référence. Les fils ne vont plus ressembler aux pères, mais ils adressent leurs aspirations à un modèle bourgeois, orienté sur des critères surtout économiques¹⁹⁸. Encore une fois, les faits divers qui agitent la société italienne sont le point de départ de son analyse :

Il lettore confronti personaggi come i pariolini neofascisti che hanno compiuto l'orrendo massacro in una villa del Circeo, e personaggi come i borgatari di Torpignattara che hanno ucciso un automobilista spaccandogli la testa sull'asfalto : a due livelli sociali diversi, tali personaggi sono identici: ma 'i modelli' sono i primi.¹⁹⁹

Cet épisode de violence nous reconduit à *Medea* et, plus précisément, au choix du cinéaste d'insérer dans le film la longue scène du sacrifice humain. Il est évident, à mon avis, que Pasolini ne voulait pas poser l'accent sur la violence en soi, mais plutôt sur les modalités avec lesquelles cette violence se déploie. Le meurtre de la jeune victime, nous dit Pasolini, est un acte de violence. Pourtant, il ajoute, il n'est pas condamnable en soi, car il s'insère parfaitement dans une culture – celle sacrée, rurale et primitive de Médée – qui considère le sacrifice comme partie intégrante de la communion avec les dieux. Par contre, l'assassinat des enfants arrive *hors* de cette société. Le geste est donc identique seulement en apparence. Une fois perdue la signification originelle qui faisait de la mort un geste sacré, Médée ne fait qu'imiter son premier geste: il s'agit, alors, d'une répétition mécanique, qui ne fait que démontrer la perte des modèles de référence. De la même manière, pour Pasolini, la violence des sous-prolétaires n'est pas comparable à celle des fils de la haute bourgeoisie romaine: face à un geste identique, ce qui change est, encore une fois, la culture à laquelle ils se rapportent.

Pasolini repère dans la rapidité de ce changement la responsabilité de l'aliénation moderne: si en Angleterre ou en France les modifications de la société se sont vérifiées au long d'un arc temporel qui couvre plus d'un siècle, en Italie le même passage s'accomplit en une vingtaine d'années²⁰⁰. En plus, il est évident, que l'idée du bien-être économique n'est pas, pour Pasolini, un critère suffisant pour parler d'un progrès réel²⁰¹. Déjà en 1963 il entre en polémique avec Alberto Arbasino – et, indirectement, avec le Gruppo '63 – à propos de l'idée de modernisation. Pasolini nie que le bien-être dont parlent les médias soit quelque chose de réel:

Maledetti! Parlano di benessere: e per di più pretendono che se ne parli come di un fatto scientificamente provato, reale, palpitante, ferocemente attuale. Sai cosa mi sembra l'Italia? Un tugurio i cui proprietari sono riusciti a comprarsi la televisione, e i vicini, vedendo l'antenna,

¹⁹⁸ Giulio SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo*, op. cit. p. 7.

¹⁹⁹ P.P. PASOLINI, *Il mio Accattone in TV dopo il genocidio*, dans *Lettere Luterane*, désormais dans *SPS* op. cit. p. 678.

²⁰⁰ Giulio SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo*, op. cit. p. 18-35.

²⁰¹ « Io continuo a sperimentare un'Italia che [...] non è cambiata. La miseria, l'indigenza, lo stato d'ingiustizia, l'ansia, la corruzione, non sono affatto diminuiti: anzi, sono aumentati. Parlare di benessere [...] è un insulto », P.P. PASOLINI, *Scoperta di Tommasino*, dans *Dialoghi con Pasolini*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1006.

dicono come pronunziando il capoverso di una legge: “ Sono ricchi! Stanno bene!”²⁰²

C'est à vrai dire un système d'opposition radicale entre le passé – avec ses caractéristiques positives, liées au contact avec la nature et la communauté – et le futur, dont le système de valeurs est encore en train de se créer. Pasolini parle alors de ‘Nouvelle Préhistoire’, qui crée l'illusion de la modernisation mais qui, en réalité, n'est que le résultat atroce de la société de consommation.

Due Preistorie : la Preistoria arcaica del Sud e la Preistoria nuova del Nord. [...] mi rende un uomo solo davanti a una scelta ugualmente disperata: perdersi nella preistoria meridionale africana [...] o gettarmi a capofitto nella preistoria del neocapitalismo, nella meccanicità della vita delle popolazioni ad alto livello industriale, nei reami della Televisione. [...] si produrrà e si consumerà, ecco.

²⁰³

D'autre part, Pasolini acceptera de s'occuper des grands centres industriels du Nord seulement dans *Petrolio*. En 1969 il semble s'intéresser plutôt au moment de transition entre ces deux mondes, en élisant le mythe comme modèle idéal pour ses réflexions. Il s'aperçoit que ce moment de passage demande une immense tension psychique, parce que l'individu se trouve obligé de faire face non seulement à des nouvelles formes sociales, mais aussi à la perte des vieux systèmes de valeurs. C'est le phénomène que Durkheim décrit dans *Le suicide* (1897), une étude dans laquelle il établit une corrélation entre le nombre croissant de suicides et le passage d'un monde agricole à l'urbanisation industrialisée. Pasolini arrive, polémiquement, à regretter l'Italie fasciste, symbole d'un pays où la modernisation tardait à gagner :

Che paese meraviglioso era l'Italia durante il periodo del fascismo e subito dopo! La vita era come la si era conosciuta da bambini, e per venti trent'anni non è più cambiata: non dico i suoi valori – che sono una parola troppo alta e ideologica per quello che voglio semplicemente dire – ma le apparenze parevano dotate del dono dell'eternità: si poteva appassionatamente credere nella rivolta o nella rivoluzione, ché tanto quella meravigliosa cosa che era la forma della vita, non sarebbe cambiata. Ci si poteva sentire eroi del mutamento e della novità, perché a dare coraggio e forza era la certezza che le città e gli uomini nel loro aspetto profondo e bello, non sarebbero mai mutati: sarebbero giustamente migliorate soltanto le loro condizioni economiche e culturali, che non sono niente rispetto alla verità preesistente che regola meravigliosamente immutabile i gesti, gli sguardi, gli atteggiamenti del corpo di uomo o di un ragazzo.²⁰⁴

Ce long extrait nous montre bien à quel point Pasolini se relie au passé rural de l'Italie, dont les racines paysannes renvoient constamment à ce sentiment d'éternité qui dépasse l'Histoire. Le refus du futur chez Pasolini se voit dicté par la volonté de ne pas anéantir le

²⁰² P.P. PASOLINI, *Voto PCI per contribuire a salvare il futuro*, interview avec Paolo Spriano, *L'Unità*, 20 avril 1963, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1572

²⁰³ P.P. PASOLINI, *Ibidem*. Le terme ‘Préhistoire’ est tiré de Engels, qui dans *Antidühring* (1878) explique le socialisme comme le passage de la préhistoire à l'histoire. Cf. aussi Giulio SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo*, op. cit. p. 31.

²⁰⁴ P.P. PASOLINI, *Sandro Penna: Un po' di febbre*, dans *Scritti Corsari*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 421.

lien avec le passé – un refus qui se traduit souvent par le lyrisme avec lequel il décrit un monde désormais hors d’atteinte. En outre, il est évident que Pasolini se tient à la frontière entre le mythe et l’histoire, dont le premier terme ressort de son intérêt pour les manifestations du sacré ainsi que le deuxième d’une conception du temps linéaire et eschatologique. Le mythe reste l’apanage de la civilisation agricole, celle de Médée et des rites de fertilité : c’est le temps de la fusion avec la Nature, et pour Pasolini, avec l’enfance. Malgré l’attention portée à l’histoire – comme le témoignent ses écrits journalistiques, le rapport de l’intellectuel avec le temps s’avère profondément conditionné par le rêve d’une société préindustrielle, caractérisée par une filiation culturelle avec les origines non moins que par la pérennité des valeurs ancestrales qui la régissent²⁰⁵.

Gli uomini di questo universo [...] vivevano quella che Chilanti ha chiamato *l’Età del Pane*. Erano cioè consumatori di beni estremamente necessari. Ed era questo, forse, che rendeva estremamente necessaria la loro povera e precaria vita.²⁰⁶

Au delà de l’intention provocatrice envers Italo Calvino, à qui Pasolini répond avec cette ‘lettre ouverte’ sur le *Corriere della Sera*, il est évident que l’intellectuel se réfère de nouveau à une interprétation ‘mythique’ du temps. Les ‘biens nécessaires’ dont il parle, en effet, ont la capacité de reconduire l’existence humaine à la merveille primordiale, là où le sentiment du sacré pouvait encore se manifester²⁰⁷. Dans le discours pasolinien, ‘bourgeois’ devient synonyme de ‘uniformisation’, donc réduction de toute différence au bénéfice d’un nivèlement de la société: le binôme production-consommation se soude définitivement, la société est considérée selon des critères exclusivement économiques.

L’attention de Pasolini dans ces années est toujours orientée vers une civilité antérieure, archaïque, dans laquelle – au delà de toute croyance religieuse – il reconnaît un sentiment du sacré ainsi qu’une communion profonde avec la nature. Or, loin d’être seulement une expression mystique et transcendantale de la réalité, ce sentiment porte à la création de structures collectives: ce qui fascine Pasolini, en fait, est le rapport entre le ‘*trasumanar*’ et l’‘*organizzar*’²⁰⁸, un binôme que l’intellectuel découvre non seulement dans l’évangélisation de Saint Paul mais aussi dans les groupes extrémistes nés après le 1968.

Ho capito di colpo che cosa è oggi il movimento studentesco. Esso è un movimento politico la cui ascesa consiste nel fare...Ora per la prima volta che io sappia, nella storia il credere nasce dal fare: mentre dal tempo della Bibbia attraverso San Paolo fino ai giorni nostri, il Fare non era che l’altra faccia del Credere. È da supporre che un Credere (incondito, rimosso, non affrontato, spregiato) presieda a tutta questa operazione: e che non si tratti di un ritorno ad esso, attraverso la scoperta del Fare

²⁰⁵ Vanessa DE PIZZOL, *Pasolini et la polémique*, op. cit. p. 329.

²⁰⁶ P.P. PASOLINI, 8 Luglio 1974. *Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino*, dans *Scritti Corsari*, désormais dans *SPS*, op. cit. p. 320.

²⁰⁷ Giuseppe Conti CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, op. cit. p. 19.

²⁰⁸ Cf. P.P. PASOLINI, introduction à *Trasumanar e organizzar*, op. cit.

(organizzare).²⁰⁹

Le renvoi à Saint Paul n'est pas un hasard. Pendant le tournage de *Medea* Pasolini songeait encore à réaliser un film sur la vie de Paul de Tarsus, et il fait souvent référence à la nouvelle condition 'profane' de Médée comme à une 'conversion à rebours'. Le scénario de ce film jamais réalisé, d'ailleurs, est contemporain à celui de *Teorema* et il constitue le même défi au rationalisme de la modernité et à la logique du profit. Le 'théorème' qui est à la base du film est aussi le même: si le sacré faisait son apparition dans le monde moderne, il bouleverserait l'ordre profane de l'idéologie bourgeoise, en montrant comment la vie de l'homme est aliénée et inauthentique²¹⁰. Dans *Medea*, au contraire, Pasolini décrit le procès inversé: c'est la perte du sacré qui rend Médée la femme aliénée qui perd le contact avec son monde au point de tuer ses propres enfants.

Désorientation, aliénation, déracinement: si la béatification de la servante dans *Teorema* et le final suspendu de *Medea* gardent encore la possibilité d'une coexistence utopique entre le passé (sacré) et le futur (profane) les années suivantes verront se multiplier les attaques de Pasolini à la modernité, ainsi que des prises de positions de plus en plus orientées à la condamnation presque totale de la société de consommation, en particulier celle occidentale et italienne. Il est évident, un intellectuel à la fois poète et polémiste ne peut ne pas accentuer certains angles de sa pensée et en dissimuler d'autres. Nous avons tenté auparavant d'attirer l'attention sur le 'sentiment du sacré' lié à la condamnation de la modernité exprimée par Pasolini. Or, il est évident que les jugements de Pasolini sont l'expression d'une perception personnelle, d'une angoisse qui trouve dans l'enracinement une valeur fondatrice de tout ce dont se charge l'individu. Devant la multiplicité de composantes mise en œuvre dans l'Italie des années 1968-69 – dont les manifestations estudiantines, nous l'avons vu, ne constituent qu'une partie minimale – la conception du temps pour Pasolini semble se définir par la cohabitation impossible entre le mythe et l'histoire. Si le mythe est utilisé surtout en fonction narrative, l'histoire nationale est toujours présente dans ses ouvrages, au point que, même dans les déserts de la Turquie, l'Italie et les italiens restent les destinataires idéaux de son discours poétique:

Medito nuovamente di cercare un'altra nazionalità, che mi 'liberi' da questo dolore tutto sommato impuro e ingiustificato. Se non credo più nella possibilità di interventi sia personali che collettivi (i partiti, i movimenti) per fare qualcosa contro quel Qualcosa di fatale che è il modo di essere di una nazione (ignorante, provinciale, volgare, riduttiva, vecchia, terroristica, ingiusta) non sono tuttavia così saggio da adattarmi a questa idea. [...] Da un anno non si va avanti. Il fiume della storia che ci trascina tutti indistintamente (perché comune a tutti in egual modo è l'illusione del procedere del tempo) ristagna. Allora noi cediamo all'inerzia, mettiamo da parte le armi, fisiche o ideali, ci abbandoniamo agli atti graziosi della vita.²¹¹

²⁰⁹ P.P. PASOLINI, *Il caos*, sur *Tempo* désormais dans *SPS*, p. 1155.

²¹⁰ Giuseppe Conti CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, op. cit. p. 46.

²¹¹ P.P. PASOLINI, *Un fatale modo d'essere*, dans *Il caos*, sur *Tempo*, 19 juillet 1969, désormais dans *PSP*, op. cit. p. 1229.

Conclusions partielles

Nous l'avons vu, la réécriture du mythe de Médée par Pasolini ne peut pas faire abstraction d'une analyse du soustrait poétique et idéologique qui est à la base du film. Au contraire, d'autant plus que Pasolini se veut 'intellectuel engagé', il est indispensable de reprendre les liens qui interviennent entre le film et les réflexions du cinéaste.

Tout d'abord, Pasolini prend le départ de la situation de crise que la société italienne traverse entre 1968 et 1969: les mouvements de contestation des étudiants universitaires touchent Pasolini en profondeur, en s'insérant dans une critique plus générale au processus de modernisation et d'industrialisation que l'Italie connaît après la fin de la guerre. L'avènement de la société du bien-être est, pour Pasolini, un changement trop rapide, qui efface les valeurs anciennes, sans donner le temps d'en créer de nouveau: non seulement, donc, l'individu qui se trouve impliqué dans cette transformation est un homme aliéné et désorienté, mais aussi les contestations ne sont qu'une forme de lutte interne à ce système. Pasolini dénonce le déracinement de l'homme moderne, incapable de se confronter de façon constructive avec son passé. Le refus du dialogue avec la génération des 'pères' est un élément typique des contestations du 1968: pour Pasolini il n'est que l'incapacité, pour la jeune génération, d'élaborer les valeurs du passé pour en construire des nouvelles. Le résultat ne peut donc être rien d'autre que la violence et le terrorisme car, en niant le passé, l'homme ne dispose pas des instruments culturels pour affronter le futur.

Non c'è progresso senza profondi recuperi nel passato senza mortali nostalgie per le condizioni di vita anteriori: dove si era comunque realizzato l'uomo spendendovi interamente quella cosa sacra che è la vita del corpo.²¹²

À partir de ces considérations actuelles, Pasolini découvre son affinité avec les essais d'anthropologie et d'ethnologie, surtout ceux de Lévi-Strauss et de Mircea Eliade. Avec le premier, il partage l'attention pour un monde en disparition, en orientant le discours sur la possibilité de faire coexister entre eux le passé et le futur, la thèse et l'antithèse et synthèse - raison pour laquelle il préfère parler des différents stades humains en termes de coexistence. Eliade, par contre, est le point de référence non seulement d'un point de vue formel – par exemple pour la représentation du sacrifice humain – mais aussi pour élaborer un discours qui a pour objet l'irruption du sacré dans le monde : ainsi la *hiérophanie* vient s'opposer à l'indifférence et à l'anomie que Pasolini voit dans les jeunes générations. Tout en restant fondamentalement areligieux, l'intellectuel italien cherche l'élément qui permet à l'homme moderne d'échapper à un modèle de société de plus en plus orienté vers la consommation : le sacré assume ainsi la forme d'un rite agreste mais aussi celle d'un rapport sexuel (comme c'est le cas pour *Medea* et *Teorema*).

²¹²

P. P. PASOLINI, *Intervista rilasciata a Tommaso Anzoino*, dans *SPS*, op. cit. p 1665.

Pasolini cherche à donner la voix à son amour pour la 'barbarie', là où le terme indique bien évidemment « l'espressione di un rifiuto, dell'angoscia davanti all'autentica decadenza generata dal binomio Ragione-Pragma, divinità bifronte della borghesia »²¹³. En d'autres termes, le monde de Médée s'oppose à celui de la civilité moderne, dominée par le capitalisme, le conformisme, la réification des rapports humains.

Parallèlement, Pasolini reprend le mythe classique pour élaborer ses réflexions sur le rapport entre parole et silence, là où le premier terme semble de plus en plus assumer les contours féroces de la coercition et de la manipulation du pouvoir. Ainsi, les extraits tirés d'Euripide sont réélaborés avec l'objectif de montrer le vide de communication qui se cache derrière ces dialogues: là où les échanges verbaux avec Créon et Jason sont guidés par l'intérêt personnel et le mensonge, le silence – ou à la limite la parole rituelle – s'impose comme le seul acte authentique capable de donner une signification à la réalité. De la même façon Pasolini choisit de récupérer le scénario de Dreyer pour en cueillir les suggestions qui lui semblent le plus proche à sa vision de Médée: non seulement il récupère la composante érotique qui lie Jason à Médée, mais il reprend aussi la dimension de sacralité rituelle qui entoure la scène de l'assassinat des enfants.

Les événements qui touchent la société italienne s'entrelacent donc avec des suggestions culturelles : la Médée de Pasolini se déplace à l'arrière-plan d'un monde déraciné qui a perdu le lien avec son passé et dont le futur n'est pas radieux et son histoire de femme barbare croise ainsi les angoisses personnelles d'un intellectuel ébranlé par les changements de son monde. Le résultat est une réécriture qui, même si parfois hermétique, offre l'occasion de réfléchir sur le rapport entre l'homme et l'histoire, ainsi que sur l'impossibilité de nier le passé pour élaborer le futur.

²¹³

P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, dans *SPS*, op. cit. p. 1586.

III. MEDEA, UNE OPPOSITION ENTRE DEUX MONDES.

Medea [...] è un film tutto basato sulla figura retorica dell'antitesi, tanto a livello espressivo, nell'organizzazione del racconto, tanto a livello semantico, come conflitto fra mondi¹.

Comme le souligne Massimo Fusillo, *Medea* est un film structuré à la fois formellement et sémantiquement sur l'opposition, sur l'affrontement continu entre deux mondes. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, dans plusieurs scènes Pasolini manifeste son anti-Hégélisme, en refusant l'idée de synthèse au bénéfice d'une coexistence utopique des opposés. Cette coexistence illusoire entre le passé et le futur, entre une conception sacrée et une profane, se révèle tout à fait irréalisable : néanmoins, à travers le mythe Pasolini va dénouer les conséquences de cette impossibilité, sans renoncer à proposer son propre poétique, comme le démontre sa poésie *Callas*, écrite pendant le tournage du film:

La tesi e l'antitesi *coesistono* con la sintesi: ecco
la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico,
ma reale. Sii dunque saggio con le tue sintesi
che ti permettono di avanzare (e di progredire) nel tempo (che non esiste),
ma sii ugualmente mistico, alle prese democraticamente
nello stesso tabernacolo, con sintesi, tesi e antitesi.
La storia non esiste, diciamolo, solamente la sostanza: è apparizione.²

Dans notre analyse nous chercherons donc à rendre compte de cette opposition qui, comme nous le verrons, touche tous les aspects du film, de la caractérisation des personnages jusqu'au choix du paysage et des costumes. De plus, une attention particulière sera consacrée, dans certains cas, aux aspects techniques, car ils nécessitent parfois une réflexion plus approfondie pour mieux dénouer certains passages du film.

Comme tous les projets pasoliniens, *Medea* n'échappe pas à la réélaboration continue de l'idée initiale : dans ce cas, en outre, les changements ne touchent pas seulement la coupure de quelques scènes pour des raisons d'ordre pratique, mais ils concernent la structure même du film, comme on peut le voir clairement en confrontant les dialogues définitifs avec le traitement préparatoire. Les deux textes, parus en avril 1970, quatre mois après la sortie du film, sont enrichis de vingt-cinq poésies, écrites pendant le tournage, qui évoquent l'histoire

¹ «*Médée* [...] c'est un film qui se fonde complètement sur la figure rhétorique de l'antithèse, soit dans un niveau expressif – l'organisation de l'histoire – soit dans un niveau sémantique – le conflit entre les deux mondes », Massimo FUSILLO, *Medea: un conflitto di culture*, dans *La Grecia secondo Pasolini. Mito e Cinema*, Carocci, Roma, 2007.

² « La thèse et l'antithèse coexistent avec la synthèse: voilà / la véritable trinité de l'homme ni prélogique ni logique, / mais réel. Sois donc savant avec tes synthèses / qui te permettent d'avancer (et de progresser) dans le temps (qui n'existe pas) / mais sois également mystique, aux prises démocratiquement / dans le même tabernacle, avec synthèses, thèses et antithèses. / L'histoire n'existe pas, disons, seulement la substance : elle est apparition. » Pier Paolo PASOLINI, *Callas*, vv. 14-20, dans *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, introduzione di Morando Morandini, ed. Garzanti, Milano, 1991.

personnelle qui liait entre eux les protagonistes du film, ainsi que les réflexions du poète sur ce qu'il venait de créer. Une autre *Medea* prend forme³, plus visionnaire, plus onirique, dont le titre aurait dû être, justement, *Visions de Médée*. Cependant, comme il l'écrit dans *Lettera dall'interno di una sezione di poesia* Pasolini renonce à cette idée originaire, peut-être pour ne pas trop alourdir le film.

L'idea pilota è dunque morta: seppelliamola.

La storia della storia del film sulla regale sottoproletaria è qua,
la storia vera e propria è là: altro rapporto non si dà.⁴

Evidemment, la 'sous-prolétaire royale' est Médée, qui est ainsi définie à cause de son étrangeté, de sa barbarie qui la rend différente, et donc aux marges de la société, dans un univers archaïque que l'écrivain rapproche au monde du sous-prolétariat⁵. À la fin du film, les deux textes seront inévitablement différents, et c'est pour cette raison que Pasolini décida de les publier ensemble, pour ne pas renoncer définitivement à son idée originelle. Néanmoins, il nous sera parfois nécessaire de garder à l'esprit cette première version, car elle est fondamentale pour approfondir certains passages qui dans la version finale, ont été à peine esquissés sinon supprimés.

³ Cf. Roberto CHIESI, *Medea e il ritorno del sole. Dalle pagine di "Visioni della Medea" al film*, in *Studi Pasoliniani*, n.2, ed. Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2008, p. 87.

⁴ «L'idée pilote, donc, est morte: enterrons-la. / L'histoire de l'histoire sur la sous-prolétaire royale est ici, / l'histoire véritable est là : il n'y a pas d'autres rapports » Pier Paolo PASOLINI, *Lettera all'interno di una sezione di poesia*, dans *Medea*, op.cit.

⁵ L'association entre Médée et le sous-prolétariat a été déjà utilisé par Pasolini: « Médée est devenue une sous-prolétaire royale, symbole de la religion antique, à laquelle elle régresse lorsqu'elle est conduite dans le monde moderne par Jason, laïc et opportuniste. », lettre originelle conservée dans le Fondo Pier Paolo Pasolini, Archivio contemporaneo « Alessandro Bonsanti », Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze et reporté aussi par Roberto CHIESI, *Medea e il ritorno del sole*. op. cit. p. 89

Medea, fiche technique:

Écrit et réalisé par: Pier Paolo Pasolini

Photographie: Ennio Guarnieri

Scénographie: Dante Ferretti

Architecte: Nicola Tamburro

Musique: Pier Paolo Pasolini avec la collaboration de Elsa Morante

Montage: Nino Baragli

Collaboration à la régie : Sergio Citti

Assistent réalisateur: Carlo Caruncinio

Interprètes et personnages: Maria Callas (Medée), Laurent Terzieff (le Centaure), Massimo Girotti (Créon), Giuseppe Gentile (Jason), Margareth Clementi (Glauké)

Production: San Marco Spa (Rome), Le Films Number One (Paris), Janus Film und Ferneehen (Frankfurt)

Producteurs: Franco Borsellini e Marina Cicogna

Producteurs associés: Pierre Kalfon, Klaus Heiwig

Pellicule: Kodak Essimancolor

Format: 35 mm, colore

Reprises: Mai – Août 1969

Pour la numérotation des scènes nous avons suivi la division proposée dans l'édition restaurée, parue en dvd: *Medea + Le Mura di Sana'a*, production RARO VIDEO, distribution Medusa Video, 2004. Néanmoins, nous avons aussi groupé les scènes par noyaux thématiques pour mieux mettre en relief la structure dichotomique du film : pour cette raison, la numérotation des scènes sera utilisée seulement si nécessaire.

Pour les citations des parties dialoguées, nous avons fait référence aux scénarios de *Medea* et des *Visioni dalla Medea* parus dans l'édition Garzanti⁶.

⁶ P. P. PASOLINI, *Medea e Visioni dalla Medea* in *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, introduzione di Morando Morandini, Garzanti, Milano, 1991.

III.1. Le centaure et l'enfance de Jason.

Tout d'abord, nous pouvons observer que toutes les scènes de la première partie se déroulent essentiellement à l'extérieur tandis que, plus l'histoire de Médée tourne vers la tragédie, plus l'espace se fait clos et sombre. Le décalage entre l'immensité du paysage et l'étroitesse des espaces de la seconde partie va notamment souligner dès le début, le jeu des oppositions qui sous-tend le récit, ainsi que la perte de communication de Médée avec la nature et ses dieux. Pasolini choisit donc d'ouvrir son film avec deux paysages naturels différents mais complémentaires : l'environnement lacustre dans lequel se trouve le centaure Chiron s'accoste en fait aux rochers et à la végétation désertique de la Colchide, pour montrer la même modalité de vie orientée au sacré. Fort de ses lectures anthropologiques Pasolini sait bien que, pour l'homme religieux, l'espace n'est pas homogène : il y a des seuils, des cassures, des *hiérophanies* à travers lesquels il entre en contact avec le sacré. Pour l'homme religieux la Nature n'est jamais exclusivement «naturelle», mais elle est chargée d'une valeur religieuse, toujours imprégnée de sacralité : c'est donc à travers sa communion avec elle que l'homme découvre la *réalité* du Cosmos et peut fonder son propre monde⁷. Ces deux scènes – l'enfance de Jason et le rite de Médée – sont donc essentielles pour montrer la modalité de vivre de l'homme 'primitif', 'barbare' avant sa conversion au monde profane.

La première scène s'ouvre sur un environnement lacustre⁸. Dans une cabane entourée par une végétation fleurissante se déroule la jeunesse de Jason, qui grandit dans la maison du centaure Chiron⁹, animal fantastique moitié homme et moitié cheval.

CENTAURO : Oggi compisci cinque anni, e voglio dirti la verità su di te. Tu non sei mio figlio, e non ti ho trovato nel mare. Tutte bugie che ti ho raccontato. Tu non sei bugiardo. Eh, ma io sì, mi diverto a raccontare bugie... Ti dispiace di sapere che non sei mio figlio ? *Che non sono né tuo padre né tua madre?*¹⁰

Cette référence à la double figure – paternelle et maternelle – de Chiron est d'ailleurs expliquée par Pasolini dans son entretien à Jean Duflot.

⁷ Mircea ELIADE , *Le sacré et le profane*, op. cit. p. 28.

⁸ Pasolini choisit pour le tournage de la maison du Centaure la lagune de Grade : la non dénomination du lieu souligne la forte symbolique de la scène, dans laquelle la présence des dieux peut se manifester à tout moment.

⁹ Dans le traitement initial le cinéaste avait prévu d'insérer aussi la scène de l'usurpation du trône par Pélidas, la fuite d'Heson, père de Jason, avec son fils ainsi que la remise de ce dernier au centaure ; par contre, dans la version finale Pasolini décide de couper cette partie – peut-être pour mieux souligner la composante 'sacrée' – et de commencer le film directement avec la vision de Chiron qui raconte à Jason l'histoire de ses origines.

¹⁰ «Aujourd'hui tu fêtes tes cinq ans, et je veux te dire la vérité sur toi. Tu n'es pas mon fils, et je ne t'ai pas trouvé dans la mer. Ce sont seulement des mensonges que je t'ai raconté. Tu n'es pas un menteur. Eh, mais moi je le suis, je m'amuse à raconter des mensonges...Tu es désolé de savoir que tu n'es pas mon fils ? Que je ne suis ni ton père ni ta mère? », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 543.

[Il centauro] è un'immagine onirica relativamente chiara, nella simbolica freudiana: il simbolo del blocco parentale, padre e madre. Il cavallo raffigura sia il padre che la madre. È il simbolo dell'androgino: della potenza paterna e della maternità nel senso in cui viene intesa la coppia madre-figlio, dato che la madre antica porta il bambino sulla schiena ».¹¹

La figure du centaure, donc, est le double par antonomase: en lui coexistent à la fois l'homme et l'animal, mais aussi – au moins aux yeux du petit Jason – l'homme et la femme, le père et la mère. Au début Chiron a été imaginé par Pasolini sous les traits d'un homme gros, vieux, gentil et savant¹², alors que le personnage du film aura une silhouette maigre et athlétique, ainsi que le visage pensif de Laurent Terzieff.

Le centaure, en tant que création nouvelle par rapport au texte d'Euripide, aura la tâche non seulement de montrer l'éducation du petit Jason, mais aussi d'exposer les réflexions de Pasolini sur le passage entre une conception sacrée et une conception profane de la vie : véritable alter-ego du poète, à travers ce personnage qui n'est pas présent dans le mythe originel, Pasolini va dénouer les principaux nœuds de la tragédie – la proximité à la nature, par exemple, mais aussi la coexistence des opposés et le désarroi provoqué dans l'homme moderne par la désacralisation du monde.

Ainsi, dans son palafitte devant le paysage luxuriant de la lagune, Chiron raconte à Jason l'histoire mythique de la Toison d'Or et de sa descendance, puis – avec l'enfant nu sur son dos – il lui parle de la nature qui les entoure, en lui montrant le ciel, les arbres, la mer en tant que manifestation concrète du sacré. Pour le Centaure 'mythique', le sacré s'exprime à travers la merveille continue provoquée par la Nature: avec ses cycles de mort et de renouvellement, elle garde le secret de l'Univers et, grâce à ce mystère, il n'y a plus de solution de continuité entre une vision mythique du monde et une vision mystique, dans une sorte de fusion avec l'espace naturel qui touche toute l'existence de l'individu¹³. Le centaure, dans sa forme animale, symbolise évidemment la conception religieuse de l'homme pré-moderne, qui est la même de Médée avant sa rencontre avec Jason. Ainsi, la Nature n'est jamais désignée comme quelque chose de «naturel»¹⁴: elle est la manifestation du « tout autre », d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde même si elle s'exprime au travers des objets qui font partie intégrante du monde profane.

¹¹ «C'est une image onirique relativement claire, dans la symbolique freudienne : le symbole du bloc parental, du père et de la mère. Le cheval représente aussi bien le père que la mère. C'est le symbole de l'androgynie : de la puissance paternelle et de la maternité (au sens où l'on entend le couple mère-enfant, puisque la mère antique porte l'enfant sur son dos », P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*. Désormais dans *SPS*, op. cit. p. 1506.

¹² P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 480.

¹³ Cf. Giuseppe CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano, 1994, p. 39, « Avere un atteggiamento mitologico nei confronti della natura significa spingersi in direzione di una fusione ai suoi eventi e ai suoi cicli, con la medesima tensione spirituale di quell'ascetismo della gnosi indirizzato alla ricerca di un'unione con il mondo divino soprasensibile ».

¹⁴ « Quand la nature te semblera naturelle, tout sera fini – e quelque chose d'autre commencera », Cf. P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 544.

[...] i miti ed i rituali sono *esperienze concrete*, che comprendono [l'uomo] anche nel suo esistere corporale e quotidiano. Per lui la realtà è una unità talmente perfetta che l'emozione che egli prova, mettiamo, di fronte al silenzio di un cielo d'estate, equivale in tutto alla più interiore esperienza personale di un uomo moderno.¹⁵

L'aliénation de l'homme moderne, selon Pasolini, commence lorsque l'homme perd cette identification avec le cosmos, lorsque l'irruption continue du sacré dans la vie quotidienne – la hiérophanie d'Eliade¹⁶ – n'est plus perçue avec merveille ou crainte, mais avec indifférence.

Soudainement, Chiron perd sa forme animale pour prendre un aspect complètement humain : en fait, en tant que vision subjective de Jason¹⁷, Chiron ne peut plus garder sa forme fabuleuse, car l'éducation parallèle de Jason s'oriente désormais vers la rationalité et la démystification du monde sacré. Il va donc symboliser le passage d'une conception sacrée à une vision profane de la vie, un passage qui s'accomplit d'ailleurs apparemment sans traumatisme. Chiron reprend sans solution de continuité son discours sur la Nature et l'origine des choses, mais son regard est désormais désenchanté : dans sa forme humaine il paraît de plus en plus 'normal', de plus en plus cultivé et intelligent mais, parallèlement, son discours se fait inévitablement moins poétique¹⁸.

Chiron rationalise le discours sur le sacré qu'il avait fait précédemment: il explique que la vision des cycles naturels, avec ses morts et résurrections continues, est abordée par l'homme moderne avec un certain malaise, comme s'il s'agissait d'un vieux conte pour enfants dont la conclusion est, inévitablement, la perte de tout mystère. La leçon fondamentale sur la vie que l'homme ancien voyait dans la mort de la semence est devenue «un ancien souvenir»¹⁹. Il est d'ailleurs très intéressant de noter que, dans un article paru sur *Il caos*, Pasolini reprend presque mot pour mot le discours de Chiron :

Che i semi perdano la loro forma sottoterra e rinascano ci comincia ad essere del tutto indifferente : e così « l'annata » come ciclo agrario legato indissolubilmente alla nostra sopravvivenza. Che quindi un anno abbia un principio e una fine (col rischio che il sole scompaia per sempre!) e che i giorni abbiamo un'alba e una sera (col sole che "discende" a creare un paradigma della discesa nel regno dei morti) son cose che ci toccano ancora solo per inerzia e casualmente.²⁰

¹⁵ « Les mythes et les rituels sont des expériences concrètes, qui font partie de son existence corporelle et quotidienne. Pour lui la réalité c'est une unité tellement parfaite que l'émotion éprouvée, par exemple, face au silence d'un ciel en été, équivaut totalement à l'expérience personnelle la plus intérieure d'un homme moderne », Cf. P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 545

¹⁶ Pasolini déclare à propos de ce mot « J'étais convaincu d'avoir inventé moi-même l'adjectif et puis j'ai retrouvé ce terme dans un ouvrage de Mircea Eliade qui parle de l'histoire des mythes », Pier Paolo PASOLINI, *Entretiens avec Jean DufLOT*, dans *SPS*, op. cit. p. 1480.

¹⁷ Cf. P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 482.

¹⁸ « Peut-être, je t'ai semblé un menteur, et même trop poétique », *Ibidem*. p. 545.

¹⁹ Cf. P.P. PASOLINI, *Medea*, *Ibidem*. p. 546.

²⁰ « Que la semence perde sa forme souterraine et renaisse c'est quelque chose à laquelle nous commençons à être indifférent: et c'est la même pour l'année en tant que cycle agricole lié indissolublement à notre survie. Qu'une année ait un commencement et une fin (avec le risque que le soleil disparaisse à jamais!) et

Parallèlement à la transformation du centaure, le spectateur voit Jason passer de l'enfance à l'adolescence, puis à la jeunesse : avant, il était un enfant de cinq ans qui, complètement nu, s'endormait sous le soleil en écoutant Chiron ; après c'est un jeune adolescent – à peine couvert par un caleçon approximatif-, qui se laissait distraire par des petits animaux sur la plage. Enfin, à côté du centaure désormais humain, Jason est un jeune homme de vingt ans qui écoute avec attention les paroles de plus en plus démystificatrices de Chiron et – symboliquement – est habillé avec une tunique. L'innocence du corps nu est donc remplacée par la rationalité des vêtements, ce qui nous révèle l'éloignement progressif de Jason d'une conception sacrée de la vie au bénéfice du pragmatisme et du désenchantement typique de l'homme moderne.

Si dans la métamorphose de Jason et dans celle du centaure il n'y a pas de ruptures évidentes, car elles sont présentées comme développements progressifs et graduels, pour Médée l'abandon du monde sacré au bénéfice d'une réalité profane assume les traits d'un événement soudain et dont les conséquences funestes sont déjà totalement prévisibles.

Ormai il centauro è del tutto moderno, laico e razionalista e ateo, insomma completamente moderno, oltre i limiti della modernità stessa, quasi proiettato nel futuro della società opulenta ormai del tutto priva di miti. Giasone assorbe perfettamente e senza problemi questo tipo di educazione completamente evoluta, fino a contraddirsi totalmente. Egli è privo di miti, scettico, razionalista, interessato solo al successo, alla vita materiale ecc. ecc.: fa delle domande al centauro per essere confermato. Ne è confermato. Non deve credere a niente: tutto è nella vita, non c'è nessuna unità sacrale.²¹

Le personnage de Jason (joué par l'athlète italien Giuseppe Gentile) a donc la tâche ingrate de représenter le processus qui porte à la modernité, et par conséquent le résultat monstrueux – au moins pour Pasolini - qui vient de l'abandon du passé au nom de la rationalité²². Jason « c'est le héros actuel (la *mens momentanea*) qui non seulement a perdu le sens métaphysique, mais ne se pose même plus de questions de cet ordre. Il est le technicien aboulique, dont la recherche est uniquement orientée vers le succès²³, la

que les jours aient une aube et un soir (avec le soleil qui descend à créer un paradigme de la descente dans le royaume des morts), tout ça nous touche seulement par hasard », Pier Paolo PASOLINI, ---- dans *Il caos, SPS*, op. cit. 373.

²¹ « Désormais le centaure est totalement moderne, laïc, rationaliste et athée, en somme il est complètement moderne, au-delà des limites de la modernité elle-même, presque projeté vers le futur d'une société opulente, complètement dépourvue des mythes. Jason absorbe parfaitement et sans problème cette éducation évoluée, jusqu'à se contredire totalement. Il est sans mythes, sceptique, rationaliste, intéressé seulement au succès, à la vie matérielle etc. etc. il pose des questions au centaure pour avoir des confirmations, et il en a. Il ne doit croire en rien : dans la vie il y a tout, il n'y a aucune unité sacrale ». Ces deux pages sont citées dans l'article de Roberto CHIESI, *Medea e il ritorno del sole*. Il nous a été impossible de repérer la citation originelle.

²² Le rapport entre le passé et la modernité, ainsi que la possibilité d'intégrer dans une démocratie les éléments d'une civilisation primitive, sera d'ailleurs l'objet de sa pièce théâtrale *Pilade* (1966) et dans le film *Appunti per un'Orestide africana* (1970).

²³ P.P.PASOLINI, *Entretiens avec Jean Duflot*, dans *SPS*, op. cit. p. 1505

manifestation d'une « modernité sans développement »²⁴ que Pasolini condamne sans cesse. Jason, avec son absence de toute métaphysique, avec son matérialisme, devient le lien avec l'histoire contemporaine : sans démoniser la culture moderne, Pasolini nous montre donc, à travers ce personnage, « l'unilatéralité ingénue d'une société qui croit avoir dépassé le sacré et avoir dominé les passions. »²⁵

III.2. Le sacrifice en Colchide.

L'impossibilité - et l'utopie – d'une coexistence entre les deux mondes, celui encore sacré et barbare de Médée et celui de Jason, déjà inscrit sur le chemin de la modernité se retrouve encore mieux explicité dans la représentation de la Colchide. Ici, on retrouve la première manifestation de cette vision bipolaire dans l'opposition entre le verbe et le silence, dont le deuxième terme possède tous les traits positifs de l'authenticité de l'existence²⁶. En effet, la parole est à la fois un élément théorique, idéologique²⁷ – comme dans le discours de Chiron, qui semble tiré d'un essai d'anthropologie – ou un instrument asservi aux objectifs du pouvoir – comme c'est le cas pour les dialogues de Médée avec Créon et Jason. La seule exception à cette 'méfiance des mots' se retrouve lorsque la parole se trouve insérée dans une scène connotée par la sacralité ou la dimension rituelle : là, elle peut amplifier sa signification, peut résonner dans l'espace pour assumer une connotation sacrale, comme nous pouvons le voir dans la scène du sacrifice.

Cette scène, qui est probablement l'une des plus célèbres du film, en tant que création originelle de Pasolini opère à travers la synthèse de ses lectures d'ethnologie et d'anthropologie, au point de représenter un exemple de «cinéma documentaire»²⁸. Conçu initialement en alternance avec les scènes sur l'enfance de Jason, l'épisode finit par occuper une place autonome, ce qui permet d'ailleurs au cinéaste de mettre en évidence la structure binaire du film : les silences et le paysage lunaire, montagneux de la Colchide, sont les éléments les plus explicites de cette scène, et ils s'opposent nettement au monologue du centaure et au paysage lacustre où Jason est élevé.

De plus, si le discours de Chiron sur le sacré reste toujours sur le plan des mots, sans se concrétiser dans une expérience réelle de communication avec les dieux²⁹, dans l'épisode

²⁴ Cf. à ce propos l'excellent étude de Giulio SAPELLI, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Mondadori, Milano, 2005.

²⁵ Massimo FUSILLO, *Medea, un conflitto di culture*, op. cit. p. 137.

²⁶ Cf. Massimo FUSILLO, *Medea, un conflitto di culture*, op. cit. p. 105.

²⁷ M. FUSILLO, *Medea, un conflitto di culture*, op. cit. p. 107.

²⁸ « Le rite est suivi objectivement, comme dans un documentaire, avec ses détails inexplicables », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 483.

²⁹ Dans le scénario initial, toutefois, Pasolini avait prévu une rencontre de Jason avec la divinité de la Terre qui, pour souligner l'expérience totalisante du sacré, devait se conclure avec l'union du garçon avec elle : « La déesse de la Terre aurait dû être une femme noire, opulente et avec les cheveux frisés, entourée par des Nymphes, elle aussi noires », Roberto CHIESI, *Medea e il ritorno del sole*, p. 94.

en Colchide domine, au contraire, un caractère violemment barbare, où les rites et la présence palpable des divinités occupent totalement l'espace. Comme le souligne Pasolini:

Nella Colchide lunare [...] tra i folti calanchi, le rupi mostruose, le terrazze labirintiche – dove se qualche praticello coltivato o arato c'è, è come un sublime miracolo – si celebra un rito – che si lega in qualche modo alle parole razionali e sconsacranti del Nuovo Centauro, ma che le contraddice, perché serba intatta la sua fede totale nell'ontologia e nella sacralità di ciò che è: il mondo come ierofania.³⁰

Les deux séquences qui ouvrent le film établissent donc la relation qui va conditionner tout le récit : ainsi, on passe d'un monde tel que nous le décrit le centaure – un monde dans lequel le processus de désacralisation s'accomplit sans traumatismes apparents - à celui imprégné du sentiment du sacré de la Colchide barbare.

Dans la scène le spectateur assiste à la reproduction d'un rite de fertilité, accompli par un sacrifice humain et une fête à l'honneur des divinités agricoles. Le meurtre de la jeune victime est donc la description d'une violence, mais d'une violence qui s'explique dans le cadre de l'expérience sacrée et qui donc se situe au niveau du rite, contrairement à l'assassinat d'Absyrte où des fils de Médée. Cette longue scène initiale sert à Pasolini pour initier le spectateur au monde barbare de Médée, pour lui faire comprendre dans quel contexte situer la « violence » de sa culture : après, il lui sera possible d'instituer un parallèle avec les délits successifs qui, dépourvus de toute conception sacrée, contribueront à montrer le parcours de déracinement de Médée. La scène, donc, s'ouvre sur la vision d'un paysage agreste, avec des rochers qui se mélangent avec la terre ocre inondée par le soleil brulant; les rares arbustes séchés, sur lesquels des chèvres cherchent à manger, sont immobiles, sans qu'un seul souffle de vent les secoue. Les pasteurs, les agriculteurs, les paysans, attendent que le rite commence dans un silence craintif et attentif. Deux hommes sortent d'une grotte – probablement la même où se trouve la victime – avec une roue rudimentaire qui représente le soleil. Il s'agit donc d'un rite solaire :

Il sole, calando, prefigura la discesa nel Regno dei morti e, risorgendo, prefigura la resurrezione : inoltre esso crea il ritmo temporale, e la sacralizzazione del tempo, su cui è fondato il mondo contadino ecc. Il sole è insieme il Dio della Fecondazione e della Morte.³¹

Pasolini encadre la famille royale, le roi Aétès, sa femme Calciopes et leurs fils Absyrte, qui observe la procession du peuple pour rejoindre ensuite le lieu du sacrifice. Pasolini se détache

³⁰ « Dans la Colchide lunaire [...] parmi les profondes calanques, les rochers monstrueux, les terrasses labyrinthiques – où un petit jardin cultivé ou ensemencé est comme un petit miracle – il y a la célébration d'un rite – qui se lie en quelque façon aux mots rationnels et démystifiants du Nouveau Centaure, mais qui les contredit, parce qu'il garde intacte sa foi totale dans l'ontologie et la sacralité de ce qu'il est : le monde comme hiérophanie ». P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 483.

³¹ « Le soleil, en se couchant, préfigure la descente dans le Royaume des morts et, resurgissant, préfigure la résurrection: ensuite, il crée le rythme temporel, et la sacralisation du temps, sur laquelle se fonde le monde agricole, etc. Le soleil est à la fois le Dieu de la Fécondation et de la Mort. » P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 483.

de la cérémonie rituelle pour focaliser l'attention sur le frère de Médée: le jeune homme silencieux et mélancolique observe le paysage, puis il s'éloigne à la recherche d'un lieu écarté, où il reste quelques instants en prière. Le silence d'Absyrte, son regard nuancé d'inquiétude, laisse entrevoir le destin que lui réserve le mythe : en fait, comme la jeune victime qui s'apprête à être sacrifiée, lui aussi tombera bientôt sous les coups de sa sœur, dans une action qui brise toutes les lois humaines et déforme le geste rituel du démembrement du corps. La solitude dans laquelle Absyrte cherche son refuge semble aussi en souligner sa diversité, peut-être avec une connotation sexuelle, qui «sembra trapelare dallo sguardo di desiderio con cui il giovane guarda la giovane vittima prima nel sacrificio, o anche nella forma di maltrattamento che gli viene inflitta durante l'orgia rituale»³².

Ensuite, la caméra reprend de nouveau la fête agricole, avec un premier plan de Médée et de la jeune victime qui, suspendue par les bras, lui sourit comme droguée. Habillé avec une couronne d'épis sur la tête, le jeune prisonnier est conduit au lieu du sacrifice par un petit cortège auquel participe la famille royale, des dignitaires et des soldats. Parallèlement à la procession rituelle, une musique tibétaine³³ reflète la sacralité et la primitivité du peuple de la Colchide, interrompant le silence d'une scène dans laquelle seuls les crissements des grillons et les bêlements des chèvres étaient audibles. Les clochettes bouddhiques introduisent un chant d'invitation à la divinité Khyabjug : comme le souligne Duarte Mimoso-Ruiz « c'est un récitatif rapide partiellement parlé et accompagné des deux cymbales frappées verticalement. Les prêtres (...) semblent demander à la divinité solaire de s'incarner en la personne du *meriah*, le bouc émissaire»³⁴. Les instruments, à vent ou les percussions, ainsi que la voix des bonzes et la basse continue instillent une dimension cyclique du temps : le mode semi-récitatifs, où la voix humaine n'est qu'un simple instrument, entraîne dans une forme d'hypnose qui exprime bien la sacralité du moment. De plus, le spectateur ne peut pas identifier la source de provenance de la musique : elle est quelque chose qui semble provenir directement de la scène, (techniquement, on dirait en *over* par rapport aux images) en confirmant son appartenance à une dimension sacrale, où la composante humaine n'a pas d'importance. La même musique tibétaine, d'ailleurs, reviendra lorsque Médée récupérera le contact avec sa nature barbare, après ses visions oniriques et la conséquente décision de vengeance.

³² « [...] qui semble se révéler dans le regard de désir avec lequel le jeune regarde la jeune victime avant son sacrifice, et aussi dans la forme choisie pour le maltraiter pendant l'orgie rituelle », Roberto CHIESI, *Medea e il ritorno del sole*, p. 95.

³³ TIBET III: A musical anthology of the Orient, U.N.E.S.C.O. Collection, *La secte Kagyupa et la secte Gelugpa*, Face A, plage n.1, *Invitation à la déité Khyabjug*. Ce chant sans accompagnement est un « récitatif lent, partiellement parlé et versifié en l'honneur de la divinité gardienne Khyabjug, pour l'inviter à visiter le lieu du culte », cf. les notes de Crossley-Holland insérés dans la présentation du disque, Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op.cit. p. 975, ainsi que Sophie SCHELLER, *Le sacré et son esthétique dans la Médée de Pasolini*, sous la direction de Laurent Darbellay, université de Genève, 2009, p. 17.

³⁴ Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op.cit. p. 107

La jeune victime et le cortège rituel arrivent au lieu du sacrifice, là où se trouve un support en bois, sans ornements – qui ressemble à celui où se trouve accroché la Toison d’Or³⁵. Les plans sont fixes, et ils s’arrêtent longuement sur les visages des personnages : le prisonnier est souriant, médusé³⁶, et Absyrte le regard fasciné à son tour, avec tendresse et douceur, comme s’il éprouvait de la commotion pour le destin de ce jeune, lorsque pour les autres membres de la famille royale on remarque surtout la fierté et le hiératisme. Un prêtre s’approche du corps de la victime et peint une moitié en jaune, l’autre en rouge : les couleurs évoquent la cérémonie rituelle chez les Khonds³⁷ et les Aztèques du Mexique³⁸.

Les deux officiants attachent la victime à la croix et l’étouffent en approchant un bâton de son cou : ensuite, un prêtre coupe les liens et s’approche pour trancher la tête et les membres de la victime, désormais réduite à un objet³⁹. Dans le scénario initial Pasolini avait prévu de faire officier le rite par Médée, en concentrant l’attention sur ses mains et son visage de prêtresse inspirée par la divinité ; dans la version définitive, par contre, Médée assiste à la cérémonie mais prend part activement seulement dans la deuxième partie.

Une fois accompli le sacrifice, les Colches se lèvent et accourent avec leur écuelle pour recueillir le sang et les morceaux de la victime⁴⁰. La caméra suit les Colches, comme pour donner l’impression la plus vive et réaliste du sacrifice rituel : les femmes imprègnent, avec leurs mains, les feuilles des plantes et les épis de blé ; ensuite le prêtre qui a découpé la victime tend à nouveau sa coupe remplie de sang, pour que les Colches puissent y tremper leurs doigts. Le rite continue dans le champ des paysans : alors que les femmes continuent à baigner les feuilles du sang, un jeune garçon se dirige au milieu du champ, où il ensevelit un morceau du corps de la jeune victime – probablement le cœur.

Ensuite, les restes du prisonnier sont brûlés et Médée, en tournant la roue sacrée, prononce les seuls mots de toute la scène « Donne la vie à la graine et renaiss avec elle »⁴¹. Des hommes masqués, symbolisant le retour des morts, commencent à danser en cercle : c’est la régression provisoire à l’état amorphe, nocturne, du chaos, pour pouvoir renaître avec plus de vigueur dans sa forme diurne⁴².

³⁵ Le support ressemble aussi à une croix, ce qui renvoie inévitablement au sacrifice du Christ. Cf. aussi Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, op. cit. p. 129.

³⁶ Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op.cit. p. 101.

³⁷ Cf. dans le présent travail le chapitre II, *Medea le sources*, p. 45-54.

³⁸ Cf. sur ce point *Histoire générale des Choses de la Nouvelle Espagne*, Masson, Paris 1980, cité par Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op.cit. p. 100.

³⁹ À propos du démembrement cf. aussi le poème de Pasolini, *Preghiera su commissione* : « Dio, e adesso ? / A chi getto i semi oltre la mia spalla sinistra ? posso sembrare un morto/ e seppellirne i pezzi nei campi? », dans P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit.

⁴⁰ « I pezzi del corpo vengono affidati a vari gruppi di giovani e ragazze, che li portano qua e là, dove verdeggia, tra l’ocra e il rosa delle cuspidi rocciose, la campagna, e seppelliscono gli arti sanguinanti, nella terra. », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 486.

⁴¹ *Ibidem*, p. 546.

⁴² Mircea ELIADE, *Traité d’Histoire...* op. cit. p. 307.

Le retour des morts symbolise le renouvellement de la nature, ainsi que la réintégration des cycles de mort et résurrection. Dans ce chaos rituel se situent aussi les outrages à la famille royale par les Colches : Médée prend la place de la victime sur la croix du sacrifice, tandis que son frère est battu avec des verges et le peuple crache sur Aétès et sa femme. Ce renversement des rôles, toutefois, n'est que temporaire : tout de suite, en fait, la camera reprend de nouveau la famille royale, encadrée dans une sorte de chapelle primitive qui fait penser aux retables des autels ou bien, grâce aux costumes lourds d'ornements dorés et de bijoux, aux mosaïques des églises byzantines. Le rite se termine ainsi avec le retour à l'ordre :

Infine discende la pace. La famiglia reale si ritira nella sua stanza ; e ben presto il sonno scende sugli uomini e sugli animali.⁴³

Par le moyen des rites, l'homme religieux peut réactualiser un temps sacré qui a eu lieu dans un passé mythique : cette expérience lui permet de retrouver périodiquement le Cosmos tel qu'il était 'au commencement', dans l'instant mythique de la Création⁴⁴. A travers la régression au Chaos primordial – l'orgie, les offenses à la famille royale – il retourne à l'état amorphe qui a précédé la création du Monde pour assurer la régénération totale de la Vie, et en conséquences la fertilité de la terre.

Finalement, ce qui peut sembler seulement un long excursus dans la réécriture du mythe est, au contraire, un passage fondamental pour comprendre les événements successifs : le sentiment religieux qui caractérise Médée et la Colchide paraît comme une expérience totalisante, qui ne peut pas être abandonnée sans conséquences.

III.3. Les Argonautes et le vol de la Toison d'Or.

Si les épisodes concernant Jason sont marqués par un développement linéaire de l'histoire, la Colchide, au contraire, semble être placée sous le signe de l'atemporalité : la famille royale, avec son immobilité emblématique « traduisent la nature archaïque et quasi éternelle de la civilisation barbare de leur pays »⁴⁵ et même Médée – qui est déjà adulte lorsqu'elle rencontre Jason – semble être sans âge.

« Ecco, tutto è pronto per il destino illuministico, laico e mondano di Giasone »⁴⁶: Pasolini réduit le voyage de Jason à Jolcos, et élimine l'épisode prophétique de la perte de la

⁴³ Enfin, descend la paix. La famille royale se retire dans sa chambre; et bientôt le sommeil descend sur les hommes et sur les bêtes », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 486.

⁴⁴ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, op. cit. p. 63.

⁴⁵ Mafalda DERSIS-PHILOPOUSI, *Médée de Pier Paolo Pasolini, une figure mythique, une écriture filmique, une idéologie*, Mémoire de maîtrise dirigé par MM. Marie et J. Aumont, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1986, p. 68.

⁴⁶ « Voilà donc, tout est prêt pour le destin illuministe, laïc et mondain de Jason », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 487.

sandale⁴⁷. L'arrivée du héros à Jolcos est donc représentée par une courte séquence, dans laquelle le roi Pélias, entouré par ses filles, promet à Jason de lui redonner le royaume une fois reconquis la Toison d'Or «symbole de la pérennité du pouvoir et de l'ordre»⁴⁸. À ce point, Pasolini avait inséré l'épisode de la construction du bateau sous la direction du Centaure, dont la maison – une fois lieu mythique et espace sacré – est devenue désormais une officine, symbole manifeste de l'avènement de l'ère industrielle⁴⁹. En outre, lorsque Jason interroge Chiron sur la nécessité de célébrer des rites propitiatoires avant le départ, il est fort évident la perte de toute dimension sacrale :

Il centauro ride . No, tutto ciò è fola : ciò che conta sono la ragione e la volontà umana, e la meta da raggiungere è una meta logica e terrena.⁵⁰

Les Argonautes, loin d'être la compagnie de héros provenant de toute la Grèce mythique, se présente plutôt comme un groupe de camarades, « essi hanno infatti l'aria teppistica e simpatica dei picari, dei soldati di ventura »⁵¹. Même le bateau n'a plus rien de la fabuleuse embarcation du mythe, la premier à naviguer au large : dans le film il est une sorte de radeau mal arrangé, et la célèbre expédition des Argonautes ressemble presque à une incursion de brigands. Il s'agit, bien évidemment, d'une démythisation orientée dans le sens d'une modernisation du texte mais aussi pour répondre à la nécessité de montrer l'histoire dans sa brutalité : effectivement, pour Pasolini, le voyage des Argonautes peut être considéré comme la première expédition coloniale – et c'est bien avec cette signification qu'il reprendra le mythe dans *Petrolio*.

Une fois arrivé en Colchide, le petit groupe montre son esprit prédateur : les 'héros' vont piller des villages, ils volent des chevaux et profanent un temple sacré, à la recherche d'or et des trésors : les aventures mythiques sont donc réduites à des obstacles très concrets, au point que même les rapines sont justifiées par un raisonnement rationnel et pragmatique :

Gli Argonauti, se pensano di poter evitare la lotta la evitano : così quando ritengono di non potercela fare a prendere il vello d'oro con la forza, pensano di comprarlo.⁵²

⁴⁷ «Esce sull'altra riva [...] senza un sandalo. Egli se ne accorge; si guarda, non privo di umorismo, il piede nudo; poi alza le spalle, e va avanti». *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Pasolini décrit ainsi un climat joyeux, avec des nuances érotiques qui renvoient à la danse de Jason à Corinthe : « abbracciato proprio all'operaietto che aveva bastonato, Giasone sta ballando, lui e tutti gli altri giovani – guerrieri aristocratici e umili operai – abbracciati in lunga fila, e incoronati di pampini ballano uno di quei balli che si usano ancora in Grecia, tra soli uomini », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 490

⁵⁰ « Le centaure rit. Non, tout cela est une blague : ce qui compte c'est la raison et la volonté humaine, et l'objectif à rejoindre est logique et d'ici-bas. ». *Ibid.*

⁵¹ « Ils sont plutôt ses potes, car ils ont l'aspect des intrigants, des mercenaires, vandales et sympathiques », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 489.

⁵² « S'ils peuvent, les Argonautes cherchent à éviter la bataille: lorsqu'ils comprennent de ne pas pouvoir conquérir la Toison d'Or avec la force, ils pensent l'acheter », *Medea sconosciuta a se stessa – il progetto del film raccontato da Pier Paolo Pasolini a Franco Rossellini*, dans Roberto CHIESI (a cura di), *Pasolini, Callas, Medea*, FMR-ART'E, Castenaso, 2007.

En même temps, la vie des Colches semble se poursuivre comme tous les jours. Les femmes chantent une mélodie dont on comprend les mots grâce aux sous-titres: sans ne jamais nommer aucun nom propre ce chant semble narrer l'arrivée prochaine des Argonautes, la chute de la Colchide, la fin du sacré et le retour au chaos. Personne n'a encore vu Jason, pourtant – en syntonie avec le sentiment religieux qui distingue la communauté 'barbare' des Colches – les femmes ressentent le besoin de mythifier cette arrivée qui, avec toute probabilité, constituera une déstabilisation pour le temps cyclique et sacré de la Colchide.

Il nostro Regno avrà per confine il cielo
 ma egli verrà e forerà il cielo
 e così il nostro Regno finirà.
 Egli riderà mentre noi piangeremo
 perché ha sulla bocca il nome di bestemmia
 e dove lui passerà tutto sarà arido. [...]
 Noi conosciamo i campi di viti ma non il mare
 noi conosciamo i campi di aglio e piselli ma non il mare
 Ed egli viene dal mare, egli viene dal mare. [...]
 Cadremo come morti per terra
 e quando riapriremo gli occhi
vedremo le cose abbandonate per sempre da Dio.
 Mentre staremo pregando
 cadremo a terra come epilettici
 e quando ci rialzeremo non conosceremo più Dio. [...]
 Ma sarà bello e sicuro di sé
 e piacerà alle ragazze come un Dio.⁵³

La mer représente la distance qui sépare d'une frontière symbolique mais insurmontable les deux mondes, la Grèce et la Colchide. L'eau, la mer, qui était un paysage familier pour Jason et les Argonautes, est pour les Colches un élément inconnu et dangereux, et la prise de conscience d'un prolongement de leur espace familier devient le présage de la fin de leur monde. Ainsi, les femmes semblent pressentir dans l'arrivée de l'étranger l'avènement d'une autre modalité de se rapporter à la vie, qui comporte la perte de toute sacralité : elles évoquent avec angoisse l'incapacité d'entendre la voix des divinités, la rupture du temps cyclique et de la communion avec la Nature, ce qui effectivement sera le nœud de la « conversion à rebours » de Médée. La princesse barbare, dans sa chambre, écoute fascinée le chant des femmes, tandis que la caméra reprend en alternance son visage et le paysage

⁵³ «Notre Royaume aura le ciel pour bornes, mais il viendra et il percera le ciel/ et ainsi notre Royaume finira. / Il rira, tandis que nous pleurerons / parce qu'il a sur sa bouche le nom du blasphème/ et là où il passera, tout sera aride. [...]/ Nous connaissons les vignobles, mais non pas la mer / nous connaissons les champs d'ail et de petit pois, mais non pas la mer/ et il vient de la mer, il vient de la mer [...]/ Nous tomberons comme des morts par terre / et, lorsque nous ouvrirons les yeux/ nous verrons les choses abandonnées à jamais par Dieu/ Pendant que nous serons en prière / nous tomberons par terre comme des épileptiques/ et lorsque nous nous relèverons nous ne connaissons plus Dieu [...]. Mais il sera beau et sûr de soi/ et il plaira aux jeunes filles comme un Dieu ». Il s'agit des *Chant des femmes de Colchide*, 1er époque, scènes 21 à 23. Dans le texte des *Visions de la Médée* Pasolini parle de ce chant sans en préciser l'origine. Mimoso-Ruiz n'en cite pas non plus les sources, mais on l'interprète comme un chant bulgare, sans en être certain.

de la Colchide. Comme inspirée, elle demande à ses servantes de l'habiller pour qu'elle puisse aller au temple : le chant donc s'interrompt et les femmes l'aident à vêtir son habit sacerdotal. Dans un rite qui est évidemment un rite de purification, les mains de Médée sont enchaînées⁵⁴ puis, une fois parcouru un premier chemin, elle en est libérée. Comme pour le bûcher sur lequel le prêtre avait brûlé les restes de la victime, le feu a ici la même fonction rituelle car, avant de s'approcher du lieu sacré, Médée doit encore se purifier en passant par les flammes. Finalement, elle peut monter, seule, là où se trouve l'arbre sacré –le Centre, l'Omphalos⁵⁵– sur lequel est attaché la Toison d'Or. Cependant, comme le soulignent les visages étonnés des Colches, ainsi que le scénario de Pasolini :

Non è mai successo che Medea vada sola al luogo sacro. La sacralità è un bene collettivo, comune: non un intimo segreto con se stessi.... la gente guarda l'improvvisa stranezza di Medea con stupore, ma con rispetto. Forse si tratta di una nuova forma di rito.⁵⁶

Le chant des femmes, ainsi que l'anormalité du geste de Médée sont les signes qui préparent la rencontre avec Jason, avec ses lourdes conséquences. Encore une fois, la musique joue un rôle fondamentale, d'autant plus que Pasolini utilise le même chant tibétain qu'il avait employé dans le rite agreste: cette musique répétitive et presque hypnotique, accompagne Médée jusqu'au temple, et souligne de cette façon l'appartenance de la femme à son monde barbare et imprégné du sens du sacré⁵⁷.

Dans le temple, Médée aura la première de ses visions : elle est à genoux, en prière devant la Toison d'or, puis, comme dans un rêve, elle se regarde autour « incerta, interrogativa, come qualcosa si fosse strappato dentro di lei, ed essa ne cercasse i segni nel mondo esteriore ».⁵⁸

Médée, effrayée, se réfugie derrière une colonne, et d'ici elle voit arriver un jeune homme: Jason avance doucement en regardant Médée, comme s'il voulait la déshabiller. La description de cette scène est nuancée d'érotisme, sans qu'aucun dialogue ne se passe sinon celui des yeux. Pasolini semble s'acharner sur l'objet du désir, et il multiplie les techniques subjectives pour s'approcher progressivement de la sacralité des corps⁵⁹. Ensuite, après un

⁵⁴ « On peut expliquer la présence des chaînes comme des symboles plurivoques. Elles représentent aussi bien la répétition cyclique, le retour du Soleil après la mort, les phases lunaires, la relation entre le ciel et la terre, les liens de communication, la réitération par Médée d'un acte primordial. », Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op.cit. p. 76.

⁵⁵ Cf. P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 495.

⁵⁶ « Il n'était jamais arrivé que Médée aille seule au lieu sacré. La sacralité est un bien collectif, commun, et non un secret intime avec soi-même. Le peuple regarde étonné, mais respectueusement, la soudaine étrangeté de Médée. Peut-être est-ce un rite nouveau », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 495.

⁵⁷ « Accompagnée par cette musique, qui semble provenir d'elle-même, Médée arrive au lieu sacré. », *Ibid.*

⁵⁸ « Elle regarde autour d'elle, incertaine, interrogative, comme si quelque chose se déchirait en elle, et qu'elle en recherchait les signes dans le monde extérieure. », P.P. PASOLINI, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, op. cit. p. 496.

⁵⁹ « [...] un giovane, alto, aitante come un levriero, bruno, dall'occhio piccolo, opaco, avido e sensuale, in

regard prolongé, tout d'un coup Médée s'évanouit sur le sol : « ainsi, l'amour naît sans aucun échange verbal, comme une force surhumaine »⁶⁰.

Le silence qui accompagne la scène de la première rencontre du couple mythique renvoie à la conception du silence comme expression du sacré : l'amour, la sexualité ne serait alors qu'une forme particulière du sacré⁶¹, comme c'était le cas pour l'arrivée de l'étranger de *Teorema*, capable de briser l'équilibre d'une famille seulement grâce à l'acte sexuel. Dans *Medea*, toutefois, la problématique devient plus complexe car le silence – même s'il est vrai qu'il maintient toujours son lien avec le sacré – se configure également comme absence, sorte de Dieu caché qui refuse de faire entendre sa voix à ceux qui l'ont abandonné.

Ainsi, après le réveil de Médée, Jason a disparu et, avec lui, la musique qui avait accompagné la scène jusqu'à ce moment. Le spectateur voit alors Médée se relever et contempler avec une expression stupéfaite et angoissée la Toison et les objets rituels, comme si elle les voyait pour la première fois. Le regard de Médée perdu dans le vide, l'absence soudaine de la musique sont, pour Pasolini, le moyen de représenter sur l'écran la désacralisation provoquée par le rencontre avec Jason. Comme le suggère le scénario:

Tutto resta muto, isolato, indecifrabile. Medea si muove, osservando intorno tutte le cose che avevano avuto per lei un così grande, profondo, vitale significato. Esse non rispondono al suo sguardo. Sono come precipitate indietro, nell'insignificante: sono cose morte.⁶²

Avec cette vision silencieuse Pasolini marque ainsi la « conversion à rebours » de Médée: le regard effrayé qu'elle jette sur les ex-voto, puis au paysage rocaillieux de la Colchide, se transforme en un sourire mystérieux, seul signal du changement provoqué par la vision de Jason. Médée donc, hypnotisée, « possédée par quelque chose de supérieure »⁶³ s'approche de la Toison d'or et cherche à la détacher de son arbre, avec une telle violence que tombe par terre sa parure sacerdotale. Une fois constaté que la Toison est trop difficile à arracher avec ses forces, elle parcourt à rebours le chemin qui conduit au temple pour demander l'aide de son frère Absyrtos. Il est important de noter que, contrairement à la version d'Euripide, Médée agit de façon autonome, sans que Jason ait même le besoin de demander son intervention : cela rend encore plus grotesque les affirmations successives du héros, lorsqu'il affirmera avoir accompli sa mission sans devoir remercier personne. Médée et Absyrtos, donc, arrivent chez Jason : un long moment où les regards des trois personnages se croisent entre eux substituait la verbalisation des sentiments, qui agitent, de façon

cui brilla un'ironia resa dolce da un'intima gentilezza, infantile. [...] Egli avanza lento, senza fretta, fin sotto l'albero: e guarda fisso Medea. La sua ironia (carezzevole), sembra volerla spogliare, e non solo materialmente: esprimendo qualcosa che a lei sfugge...», P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 497.

⁶⁰ *Ibidem*. p. 127.

⁶¹ Cf. KLIMKE C., *Der erotische Blick. Zur sexualität in den Filmen Pasolinis*, in *Kraft der Vergangenheit. Zu motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*, Fischer, Frankfurt, 1986, p. 11. et M. FUSILLO, *Medea, un conflitto di culture*, op. cit. p. 128.

⁶² « Toutes les choses sont muettes, isolées, indéchiffrables. Médée se déplace, en observant tout autour les choses qui avaient pour elle une signification si grande, profonde, vitale. Les choses ne répondent pas à son regard. Elles sont comme tombées en arrière, dans ce qui est insignifiant: ce sont des choses mortes. », P. P. PASOLINI, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, op. cit. p. 497.

⁶³ Roberto CHIESI (a cura di), *Pasolini, Callas, Medea*, op. cit. p. 28.

opposée, les deux Colches et le grec. Médée retrouve dans Jason le jeune homme de sa vision, ainsi que l'étranger que chantaient les femmes; à son tour, Jason regarde cette femme barbare, fasciné, et ébauche un petit baiser dans sa direction. Sa position dans l'espace, en bas par rapport au char sur lequel se trouve Médée, remarque sa dépendance totale de la magicienne – nous verrons d'ailleurs qu'à partir de l'arrivée en territoire grec, cette corrélation sera transformée, avec les rapports de force invertis et Médée toujours en position de soumission face à son interlocuteur.

Absyrtos, quant à lui, semble s'amuser, et regarde longuement Jason avec le même intérêt et fascination que sa sœur⁶⁴. Par la suite, la caméra retourne dans la ville des Colches, où les femmes, en allant comme d'habitude au temple pour y porter des offrandes, découvrent la disparition de la Toison d'or. Avec un long hurlement – qui reprend d'une façon angoissée le cri rituel de Médée pendant sa traversée du feu – les femmes reviennent donc vers le palais royal, où le roi et ses dignitaires sont obligés d'abandonner leur immobilité sacrale pour prendre les armes et aller à la poursuite des Argonautes.

III.4. Le meurtre d'Absyrtos et la conversion à rebours de Médée.

Pasolini reprend le mythe dans sa structure traditionnelle, en racontant le meurtre d'Absyrtos par Médée : cependant, il introduit des détails très intéressants, qui ont la fonction précise de souligner l'appartenance de Médée à un contexte religieux, dont les actes sont accomplis avec une conscience sacrale précise. Il s'éloigne aussi de la tradition classique, en présentant l'assassinat d'Absyrtos avant le départ des Argonautes: les morceaux du jeune homme sont donc récupérés sur le terrain désertique de la Colchide, en instituant un lien symbolique avec la victime du sacrifice rituel. Les restes d'Absyrtos sont ensuite ramenés au palais, où la reine et des femmes vêtues de noir (probablement des pleureuses) pleurent le cadavre avec des lamentations rituelles : une musique indienne accompagne les hurlements vocaux et connote encore une fois la dimension sacrale et barbare de la Colchide⁶⁵. Comme le souligne Massimo Fusillo, l'alternance des scènes, façon western⁶⁶, qui montrent à la fois les grecs en fuite et les soldats à leur poursuite trouve sa signification dans l'antithèse qui sépare les deux mondes : la recherche brutale de salvation pour les Argonautes, s'oppose au sens du sacré des Colches, qui préfèrent laisser partir les Argonautes pour récupérer les restes d'Absyrtos.

Par contre, l'assassinat du jeune homme par Médée s'inscrit dans le processus de désacralisation du monde barbare qui pour la femme avait commencé après l'arrivée de

⁶⁴ Sa diversité se transmet aussi dans sa façon de regarder Jason, comme s'il partageait le désir de Médée vers la virilité de Jason », cf. Roberto CHIESI, *Medea e il ritorno del sole*. op. cit., p. 87.

⁶⁵ La musique indienne est un chant du nord de l'Inde : *Alap et Dhrupad* interprété par Mohinuddin et Aminuddin Dagar, Philips, Face 1, cité dans Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op.cit. p. 108.

⁶⁶ Cf. Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, op. cit. p. 129.

Jason: avec sa hache levée, en fait, elle reprend d'une façon invertie le démembrement rituel de la victime pendant la cérémonie agreste ; l'action de jeter sur le terrain les membres de son frère correspond, d'une façon également déformée – car dépourvue de tout élément rituel - à l'enterrement des morceaux du jeune prisonnier dans les champs Colches. Également, en tuant Absyrtos, Médée parachève le rituel de destruction qu'elle avait inauguré en livrant la Toison d'or à un profanateur (Jason) : « Elle anéantit, dans ce rituel sanglant qui préfigure la mort des enfants, la sacralité barbare qui se trouvait en elle »⁶⁷.

Le contraste est marqué aussi par la réaction des Colches et de la lamentation funèbre qui accueille le petit groupe de soldats : Pasolini semble ici se référer ouvertement à De Martino et à son ouvrage *Morte e pianto rituale*⁶⁸, qu'il avait déjà utilisé pour quelques scènes de son *Edipo Re*. En fait, nous pouvons assister tout d'abord au cri désespéré de la mère de Médée lorsqu'elle voit le corps démembré de son fils – un cri qui est accompagné par le geste de se porter les mains aux tempes⁶⁹. Ensuite, les femmes commencent les lamentations funèbres en faisant suivre le chant par un mouvement chaloupé du corps et du battement des mains, deux autres gestes typiques des rites funèbres de la Méditerranée⁷⁰. Une fois poussé au large, les Argonautes semblent finalement se rendre compte qu'une femme, une étrangère, se trouve parmi eux :

Un lunghissimo gioco di sguardi tra gli uomini che remano e Medea, seduta in fondo alla barca. Gli uomini si voltano verso di lei di scorcio, mentre remano, col mento sopra la spalla, sudati. Sono beffardi? Incerti? Incuriositi? Eccitati? Indifferenti? Ostili? Sospesi? È impossibile deciderlo. Medea, in fondo alla barca, è perfettamente immobile: gli occhi stanno ostinatamente fissi in un punto; ed è indecifrabile.⁷¹

À ce moment du film, Pasolini avait prévu d'insérer une scène, ensuite supprimée : Médée aurait dû chanter une longue chanson 'magique' pour répondre au chant des sirènes et sauver les Argonautes d'un nouvel obstacle sur le chemin du retour. Déjà le redoutable dragon qui veillait sur la Toison d'Or avait été substitué par un simple arbre, puis Pasolini avait ignoré les épreuves imposées par le roi Aétès, dont la lutte contre les géants où les taureaux magiques. Parmi les raisons qui ont porté Pasolini à la suppression de ce chant, ainsi que des autres scènes où la magie était un élément déterminant, il y a peut-être la décision d'éliminer du mythe toute les références à Médée en tant que magicienne, pour

⁶⁷ Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op.cit. p. 76

⁶⁸ Ernesto DE MARTINO, *Morte e pianto rituale, dal lamento pagano al pianto di Maria*, Edizioni scientifiche Einaudi, Torino, 1958.

⁶⁹ Cf. l'iconographie dans les notes de Ernesto DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, cit.

⁷⁰ *Ivi*.

⁷¹ « Un très long jeu de regards entre les homme qui rament et Médée, assise au fond du bateau. Les hommes se tournent vers elle, pendant qu'ils rament, avec le menton sur l'épaule, mouillés. Sont-ils moqueurs? Incertains ? Curieux ? Excités ? Indifférents ? Hostiles ? Suspendus ? C'est impossible de le décider. Médée, au fond du bateau, est parfaitement immobile, ses yeux figés sur un point, avec obstination ; elle est indéchiffrable », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 502.

mieux mettre en relief la dimension sacrée qui imprégnait sa vie barbare en Colchide et, par contraste, la difficulté toute intérieure et psychologique de s'intégrer dans le monde laïque et rationnel de Jason. Ainsi, la souffrance de Médée est le sentiment d'un personnage moderne, avec la complexité et les nuances qui lui sont propres.

Les Argonautes, avec Médée toujours en silence au centre du bateau, s'arrêtent enfin sur une plage. Ici, ils commencent à monter les tentes d'un petit camp, tandis que la femme regarde angoissée l'eau – la mer que chantait les femmes Colches, si mystérieuse et inconnue – puis les gestes des hommes. Soudainement, comme en proie à un raptus de folie mais avec l'autorité qui lui vient de son statut de prêtresse, Médée commence à hurler, en reprochant aux Argonautes ce qui pour elle est un geste blasphématoire, profane. Elle, en fait, ne peut pas concevoir d'édifier des huttes – même si rustiques comme les tentes grecques – sans avoir accompli les rituels nécessaires pour les consacrer, sans s'adresser aux dieux.

La recherche du "centre", de l'*Omphalòs*, qui dans la vision primitive du monde de Médée est le symbole qui répète en quelque sorte la création du monde, est d'autant plus important car nous la retrouverons jusqu'à la fin: en effet, le film peut être lu aussi comme l'histoire tragique de perte et reconquête de ce centre.

Insomma, per Medea tutto si basa sulla ripetizione sacrale, ma gli Argonauti non le danno retta. Orfeo intona una specie di inno liturgico e la prende in giro, sottolineando la fine delle sue frasi con la chitarra. Allora Medea, disorientata, come in preda a una sorta di pazzia, fuori di sé perché ha perso ogni rapporto con la realtà, si aggira in questo luogo a cercare la sacralità che ha perduto.⁷²

Dans cet épisode Orphée joue une sorte de cithare, le koto, un instrument japonais à cordes pincées avec une caisse de résonance rectangulaire et un chevalet par corde, qui sera aussi joué par le pédagogue pendant l'assassinat des enfants de Médée. La musique japonaise⁷³ est le reflet négatif d'une société très raffinée, tel qu'elle est représentée dans le monde de Jason, où le sacré des peuples archaïques a disparu et la musique n'est rien de plus qu'un accompagnement plaisant.

Ensuite, après le repas, Jason quitte ses compagnons pour rejoindre Médée, qui est restée à l'écart, angoissée et désorientée par le silence de ses dieux.

Medea, seduta su una pietra, tace: come tace il mondo intorno a lei, puramente fisico, come un'atroce e stupenda apparizione irreali. Essa è come inebetita: è inespressiva, ma con la grandiosità di una gigantesca cavalletta, o di una divinità di pietra. *Non sa cosa fare di se stessa* e si è

⁷² « En somme, pour Médée tout se fonde sur la répétition sacrale, mais les Argonautes ne lui prêtent pas l'oreille. Orphée entonne une sorte d'hymne liturgique et se moque d'elle, en soulignant la fin de ses phrases avec la guitare. Alors Médée, désorientée, comme une folle, hors de soi parce qu'elle a perdu tout rapport avec la réalité, rode dans ce lieu, pour rechercher la sacralité qu'elle a perdu. », Roberto CHIESI (a cura di), *Pasolini, Callas, Medea*, op. cit. p. 30.

⁷³ Ni Pasolini ni Duarte Mimoso-Ruiz parlent de cette musique dans leurs textes, et par conséquence il nous a été impossible de repérer la source originelle.

chiusa nel suo silenzio come in una teca.⁷⁴

Sans échanger un seul mot, Jason prend Médée par la main alors qu'elle est encore étourdie et affligée. Pasolini souligne le complet abandon de la femme, dépaycée et confondue, dès que Jason semble ne prêter aucune attention à ses angoisses ; la femme, docile et inerte, se laisse conduire sous la tente, puis le regarde se déshabiller en silence. Pendant l'accouplement, le visage de Médée paraît marqué par l'angoisse : ses yeux ouverts sur le vide donne l'impression d'une soumission totale de son corps pâle sous le corps fort et bronzé de Jason : de cette manière se solde le premier contact de Médée avec Jason, sans aucun échange entre eux, ni de plaisir partagé. Toutefois, si pour Jason l'accouplement représente simplement un rapport sexuel, pour Médée il a au contraire une fonction fondamentale, car il lui permet de retrouver son rapport avec le sacré et donc avec la *réalité* : dans son amour pour Jason elle découvre que la sexualité n'est qu'une forme différente du sacré et peut donc se réapproprier, en la substituant, de sa religiosité perdue :

Nell'esperienza sessuale [Medea] ritrova il perduto rapporto sacrale con la realtà. Così il mondo, il futuro, il bene, il significato delle cose, si ricostituiscono di colpo davanti a lei. Ed è con gratitudine (come di chi si sente rinascere alla vita) che lascia che Giasone la possieda, secondo i diritti della sua gioventù, possedendo a sua volta in lui la rigenerazione della vita.⁷⁵

Comme pour la famille bourgeoise de *Teorema*, même dans *Medea* la sexualité a donc une connotation sacrale : à travers l'accouplement, Médée peut retrouver un substitut de ses croyances perdues. Une fois exclue – de sa propre volonté – de son monde primitif, à travers son lien avec Jason elle peut donc commencer le chemin d'intégration dans le monde grec – moderne et rationnel – qui portera, inévitablement, à la tragédie. À ce propos Pasolini parle explicitement d'une « conversion à rebours », une expression qui est souvent utilisée pour expliquer la condition de Médée⁷⁶ et qui fait référence à l'histoire de saint Paul, protagoniste d'un film jamais réalisé :

Una specie di conversione a ritroso. Immagini che San Paolo fosse credente nel momento in cui precipitò da cavallo, e il trauma gli avesse fatto perdere la fede. Medea è vittima della stessa 'folgorazione'.⁷⁷

⁷⁴ «Médée, assise sur une pierre, reste en silence: comme se tait le monde autour d'elle, purement physique, comme une apparition irréelle, merveilleuse et atroce. Elle est comme hébétée: elle est sans expression, mais avec la grandeur d'une énorme sauterelle, ou d'une divinité en pierre. Elle ne sait pas quoi faire de soi et elle s'est renfermée dans son silence comme dans un coffret », P.P. PASOLINI, *Medea*, cit. p. 506.

⁷⁵ « Dans l'expérience sexuelle, elle retrouve le rapport sacré perdu avec la réalité. Ainsi le monde, l'avenir, le bien, le sens des choses se reconstituent tout à coup devant elle. Et c'est avec gratitude (comme chez quelqu'un qui se sent renaitre à la vie) qu'elle laisse Jason la posséder, selon les droits de sa jeunesse, possédant à son tour en lui la régénération de la vie », *Ibidem*.

⁷⁶ Cf. la poésie *Endoxa*, écrite pendant le tournage d film: « Puis une conversion à rebours – un fulguration négative / Saul croyant qui tombe de cheval et ne croit plus [...] », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit

⁷⁷ « Une sorte de conversion à rebours. Imaginez que saint Paul fût croyant au moment où il tomba de cheval, et que le traumatisme lui fit perdre la foi. Médée est victime de le même fulguration ». P.P. PASOLINI, // *sogno del centauro. Incontri con Jean DufLOT*. dans SPS op. cit. p. 1505

D'ailleurs, nous pouvons retracer le processus d'éloignement du sacré dans les mots prosaïques avec lesquelles Jason parle de la Toison d'Or peu après, une fois arrivé à Jolcos avec ses Argonautes. Le roi Pélias, immobile sur son trône, refuse de lui donner le royaume : par contre, au lieu de s'indigner pour cette promesse violée, Jason se limite à hausser les épaules en répliquant que la Toison d'or, loin de la Colchide – et donc sans les références culturelles qui la connotent comme objet sacré – n'a plus aucune signification. Il est significatif que Médée parlera ensuite de elle-même en ces termes : « lo sono come un vaso pieno di un sapere non mio »⁷⁸. Après, les filles de Pélias entourent Médée et la déshabillent de ses lourds vêtements de prêtresse barbare pour la revêtir de leurs costumes typiques: le noir sombre et primitif laisse donc la place au blanc et orange, aux voiles et aux tissus légers, en symbolisant ainsi la phase finale de la métamorphose de Médée et sa transition définitive dans le monde de Jason. D'autre part, ce monde 'moderne' se caractérise toute de suite par l'usage pragmatique des mots: dans la personne du roi Pélias, Médée découvre que la parole n'est pas considérée en tant qu'acte sacré; au contraire, elle peut être manipulée selon le besoin. Dans un monde où dominent la position sociale et l'intérêt de l'individu, la parole ne peut qu'être le miroir de ce matérialisme, comme le démontre le refus de Pélias de consigner le royaume à Jason.

Une fois terminée sa mission à Jolcos, Jason dégage la compagnie des Argonautes, et avec Médée, retourne sous la tente, pour s'unir encore une fois avec elle.

Ainsi, comme pour siller définitivement la métamorphose de Médée, Pasolini nous montre la femme avec les yeux ouverts pendant l'acte d'amour, émerveillée comme devant quelque chose de mystérieux et inconnu. En faisant l'amour, Jason regarde directement dans la caméra, en attirant le spectateur dans un jeu ambigu à la limite du voyeurisme. Médée, quant à elle, participe aussi à cette sorte de triangle avec le spectateur, car la scène, après la nuitée de passion, est tournée comme une vue subjective de la femme, avec la camera qui montre son regard s'arrêter longuement sur le corps nu de Jason.

La vénération avec laquelle Médée contemple le corps de son amant, devenu le centre de son monde, nous montre bien à quel point la Colchide est désormais loin de ses pensées: comme pour la famille de *Teorema*, l'irruption du sacré - car pour Médée l'amour n'est qu'une nouvelle manifestation du sacré - aura des conséquences tragiques.

⁷⁸

« Je suis comme un récipient rempli d'un savoir qui n'est pas à moi », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 552.

III.4. Le double Centaure.

Si Médée représente le conflit irréductible entre la civilité et le monde archaïque, Jason a la tâche ingrate de représenter le processus qui porte à la modernité, et le résultat monstrueux – pour Pasolini – qui vient de l’abandon du passé au nom d’un technicisme aboulitique⁷⁹. Nous avons laissé le couple mythique sur la plage à Jolcos pour le retrouver, dix ans après, dans la ville de Corinthe : le brusque passage de la caméra demande au spectateur un effort supplémentaire pour dénouer les passages narratifs de l’histoire, car Pasolini sous-tend constamment une connaissance plus ou moins profonde du mythe ancien. C’est donc dans l’espace géométrique de la cité de Corinthe que Jason rencontre son ancien précepteur. Chiron se présente dans ses deux formes, celle fabuleuse du Centaure moitié- homme et moitié cheval et celle humaine, qui prend la parole pour répondre à la question de Jason.

Giasone : È una visione ?

Centauro : Se lo è, sei tu che la produci. Noi due siamo infatti dentro di te.

Giasone: Ma io ho conosciuto un *solo* Centauro.

Centauro: No! Ne hai conosciuti due: uno sacro, quando eri bambino, uno sconsacrato, quando sei diventato adulto. Ma ciò che è sacro si conserva accanto alla sua nuova forma sconsacrata.⁸⁰

Dans un renvoi qui nous rappelle Giovanni Pascoli et sa poétique du ‘fanciullino’⁸¹, Pasolini explique la signification qui sous-tend à cette double apparition. A titre d’exemple, la réponse qu’il donne à Jean Duflot est significative:

Dans la célèbre interview avec Jean Duflot, Pasolini approfondit ce point :

Il ne s’agit pas de dualisme, ni de dédoublement. Cette rencontre, ou cette présence des deux centaures, signifie que *la chose sacrée, une fois désacralisée, ne disparaît pas pour autant*. L’être sacré reste juxtaposé à l’être désacralisé. Je veux dire par là qu’en vivant j’ai réalisé un certain nombre de dépassements, de désacralisations, d’évolutions. Mais ce que j’étais avant ces dépassements, ces désacralisations, ces évolutions n’a pas disparu...⁸²

Pasolini introduit une thématique qui parcourt non seulement *Medea*, mais aussi les autres

⁷⁹ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot*, dans *SPS* op. cit. p. 1505

⁸⁰ « Jason: C’est une vision? Centaure: Dans ce cas, c’est toi qui la fabrique. Jason : Mais moi, j’ai connu un seul Centaure. Centaure : Non ! Tu en as connu deux : l’un sacré, quand tu étais enfant, l’autre désacralisé, quand tu es devenu adulte. Mais ce qui est sacré se conserve à côté de sa nouvelle forme désacralisée. Donc, nous voilà, l’un à côté de l’autre ! », P.P. PASOLINI, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, op. cit. p. 551.

⁸¹ Le sujet de thèse choisi par Pasolini était d’ailleurs ciblé sur Giovanni Pascoli. Déjà en parlant du projet avec le producteur Franco Rossellini, Pasolini expliquait que le centaure se désacralise progressivement, en parallèle avec le passage à l’âge adulte de Jason. Ainsi : « Il mondo visto da bambini si affianca al mondo che vediamo da adulti », Roberto CHIESI (a cura di), *Pasolini, Callas, Medea*, op. cit. p. 31.

⁸² « Il ne s’agit pas de dualisme, ni de dédoublement. Cette rencontre, ou cette présence des deux centaures, signifie que la chose sacrée, une fois désacralisée, ne disparaît pas pour autant. L’être sacré reste juxtaposé à l’être désacralisé. Je veux dire par là qu’en vivant j’ai réalisé un certain nombre de dépassements, de désacralisations, d’évolutions. Mais ce que j’étais avant ces dépassements, ces désacralisations, ces évolutions n’as pas disparu... », P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot*. Dans *SPS*, op. cit. p. 1506.

mythes – *Œdipe Roi* et *l'Orestide* - auxquels il avait consacré des ouvrages : en effet, l'image concrète des deux centaures sert à Pasolini pour s'interroger sur la possibilité fondamentale, pour la démocratie moderne « di assimilare gli elementi della civiltà primitiva ; una sintesi che già nel 1966 [...] appariva un'utopia lontana, scalzata dall'aggressività del potere consumista »⁸³.

Ainsi, sans regretter le passé préindustriel, son attention se concentre de plus en plus sur les éléments qui se placent hors de l'histoire, avec son chemin unilatéralement orienté vers la modernité et le progrès. En refusant toute synthèse de matrice hégélienne ses ouvrages se placent, par conséquent, sur le plan des oppositions : le monde maternel, qui évoque le passé, le mythe, la dimension corporelle et préverbale, et le monde paternel, synonyme du présent néocapitaliste, de la bourgeoisie et de la civilisation industrielle. Evidemment, au-delà d'une schématisation sommaire, dans ses ouvrages Pasolini place ses contradictions, qui restent un des sillons uniques de la poétique de cet auteur⁸⁴. En outre, c'est fort significativement que Duflot choisit comme titre de ses interviews *Le rêve du Centaure* : le centaure c'est Pasolini lui-même, avec ses contradictions, ses utopies, ses illusions, toujours tourné vers le passé pour trouver une impossible coexistence avec un présent averti comme stérile et aboulisque.

Pour revenir à *Medea*, l'élément politique – et utopique – représenté par les deux centaures, reprend à mon avis des réflexions déjà exprimées par le poète dans *Pilade*, la pièce tirée de *l'Orestide* d'Eschyle qui sera reprise par la suite en forme filmique pour les *Appunti per un'Orestide africana* (1970):

Gli elementi barbarici vanno *sempre e comunque integrati* nella dinamica sociale [...], la trasformazione delle Erinni in Eumenidi, vista come sublimazione della furia ossessiva. Il nemico per eccellenza è il razionalismo esasperato della società neocapitalista, che si illude di poter rimuovere per sempre questi fenomeni imprescindibili dell'esperienza umana.⁸⁵

Médée expose ce dilemme, elle raconte l'impossibilité d'une coexistence des cultures: son abandon du sacré, puis sa tentative désespérée de le retrouver n'est que la démonstration que les sociétés archaïques vont succomber face à l'agressivité de celles plus modernes. Seulement dans l'image de Chiron, non dédoublée, ni dualiste, mais existant en même temps dans ses deux formes, semble y exister une sorte de conciliation entre ces deux pôles

⁸³ « Comme la démocratie moderne peut assimiler les éléments de la civilisation primitive: une synthèse que [...] déjà en 1966 apparaît une utopie lointaine, chassée par l'agressivité du pouvoir de consommation », Massimo FUSILLO, *Medea: un conflitto di culture*, op. cit. p. 27.

⁸⁴ Cf. par exemple les vers des *Cendres de Gramsci* : « Le scandale de me contredire, d'être / avec toi et contre toi : avec toi dans le cœur, / à la lumière, contre toi dans les sombres viscères. », cités par Massimo FUSILLO, *Ibidem*, p. 13.

⁸⁵ « Les éléments barbares doivent toujours être intégrés dans la dynamique sociale [...], la transformation des Érinyes en Euménides, conçue comme sublimation de la furia obsessive. L'ennemi par excellence est le rationalisme exaspéré par la société néocapitaliste, qui a l'illusion de pouvoir supprimer à jamais ces phénomènes indispensables de l'expérience humaine. », *Ibid.* p. 21.

psychiques et culturels. Ce n'est donc pas par hasard que cette figure fantastique a été souvent interprétée comme l'alter-ego de Pasolini⁸⁶. De plus, grâce au discours de Chiron, le cinéaste arrive à verbaliser encore une fois – comme il l'avait fait à travers le même personnage – l'autre grande problématique centrale du film, c'est-à-dire celle axée sur le plan 'intérieur', voire psychanalytique des personnages. En fait, lorsque Jason demande au centaure la signification de sa double présence, Chiron lui répond de façon ambiguë.

Giasone : ma qual è la funzione del vecchio Centauro , quello che ho conosciuto da bambino, e che tu, centauro Nuovo, se ho ben capito, hai sostituito, non facendolo scomparire, ma aggiungendoti a lui?

Centauro: esso non parla, naturalmente, perché la sua logica è così diversa dalla nostra, che non si potrebbe intendere... Ma posso parlare io, per lui. È sotto il suo segno che tu – al di fuori dei tuoi calcoli e della tua interpretazione – in realtà ami Medea ». ⁸⁷

Nous voyons donc, très clairement, que Chiron est aussi le personnage qui incarne les théories freudiennes sur l'Es et le subconscient. Le nouveau centaure, avec sa capacité d'élaborer un discours logique peut comprendre et donc traduire ce qui vient du subconscient, dont le mécanisme répond à une logique différente. Cette verbalisation ne peut que se démontrer insuffisante, car elle cherche à rationaliser et à expliquer un sentiment et une expérience qui n'appartiennent pas au domaine du *logos*.

Solo la logica asimmetrica (aristotelica) del conscio, può tradurre verbalmente la logica simmetrica dell'inconscio, che è infinita, indistinta e continua (la traduzione verbale non può quindi che essere debole e inadeguata). ⁸⁸

Jason découvre ainsi son amour pour Médée – amour qu'il avait supprimé inconsciemment avec le même processus de déplacement qu'il avait appliqué à la composante mythique de son enfance. Sa faute, qui d'ailleurs sera à la base de la tragédie, réside donc dans la suppression de cet aspect – l'Es freudien – qui lui avait fait emphatiser avec la condition de Médée et avec son état de femme marginale, déracinée de son contexte social et culturel. Comme lui explique le Centaure :

Tu hai pietà di lei, e comprendi la sua catastrofe spirituale... il suo disorientamento di donna antica in un mondo che non crede in nulla di ciò in cui lei ha sempre creduto... la poverina ha avuto una

⁸⁶ Cf. par exemple l'interview avec Jean Duflot, qui porte significativement comme titre "Le rêve du centaure", P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Duflot*, dans SPS.op. cit. p. 1400-1550.

⁸⁷ «Jason: Mais quelle est la fonction du Vieux Centaure, celui que j'ai connu quand j'étais enfant et que toi, Nouveau Centaure, si j'ai bien compris, as substitué, non pas en le faisant disparaître, mais en t'ajoutant à lui? Centaure : Il ne parle pas, naturellement, parce que sa logique est trop différente et nous ne pourrions pas la comprendre...Mais moi, je peux parler à sa place. C'est sous son signe que toi – au-delà de tes calculs et interprétations – en réalité tu aimes Médée», P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 550.

⁸⁸ «Seulement la logique asymétrique du conscient (aristotélique) peut traduire verbalement la logique symétrique du subconscient, qui est infinie, indistincte et continue (donc, la traduction verbale ne peut qu'être faible et inadéquate)» Massimo FUSILLO, *Medea: un conflitto di culture*, op. cit. p. 108.

conversione alla rovescia, e non si è più ripresa.⁸⁹

Néanmoins, même si Jason est évidemment touché par la révélation de Chiron, son côté pratique et rationnel est désormais dominant : il ne peut donc que demander, pragmatiquement, à quoi lui sert la connaissance de ses vrais sentiments pour Médée.

Giasone : E a che mi serve sapere tutto ciò ?

Centauro: A nulla. È la realtà.

Giasone: E tu per quale ragione me lo dici?

Centauro: Perché nulla potrebbe impedire al Vecchio Centauro di ispirare dei sentimenti e a me, nuovo centauro, di esprimerli.⁹⁰

Avant de disparaître, les derniers mots du Centaure reflètent encore l'idéologie pasolinienne : le subconscient, comme le passé, ne peut pas être totalement éliminé ; d'une façon ou de l'autre, il retourne pour faire entendre sa voix, avec des conséquences plus ou moins dramatiques. Ainsi, après avoir cadré le visage de Jason offusqué par les larmes, Pasolini retourne vers Médée, pour que la tragédie puisse finalement se dénouer dans toute sa violence.

III. 6. Les visions de Médée.

La contraposition entre le monde de Médée et celui de Jason se retrouve aussi – nous l'avons déjà souligné – dans la représentation de l'espace. Ainsi, la Colchide, avec ses champs, ses rochers et ses montagnes est substituée par la ville de Corinthe, la cité antique par excellence, dont l'architecture géométrique⁹¹ renvoie au rationalisme qui y domine. L'espace, loin d'être seulement le cadre dans lequel situer l'action, devient donc l'un des véhicules pour transmettre la vision dichotomique qui est à la base du film. La « barbarie » de la Colchide, que Pasolini nous présente à travers de longs panoramiques latéraux, où le mouvement de la caméra ne connaît presque pas d'obstacles s'oppose aux espaces de la Grèce 'civilisée'. Corinthe est caractérisée par « un espace détruit par l'effet du montage, sorte de labyrinthe où on n'y trouve aucune perspective ouvrant sur l'infini »⁹². Également, la représentation de l'espace nous permet de déchiffrer les paradigmes de force / faiblesse et domination / soumission : au palais de Créon, situé sur les hauteurs et entouré de murailles, s'oppose dialectiquement la maison de Médée, située aux pieds de l'enceinte de

⁸⁹ «Tu éprouves de la pitié pour elle, et tu comprends sa catastrophe spirituelle...sa désorientation de femme antique dans un monde qui ne croit en rien de ce qu'elle a toujours cru...la pauvre femme a eu une conversion à rebours, et elle ne s'est jamais remise. », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 550.

⁹⁰ « Jason: à quoi me sert, de savoir tout ça? / Centaure : à rien. C'est la réalité. / Jason : et pourquoi tu m'en parles ? / Centaure : parce que rien pourrait empêcher le vieux centaure d'inspirer des sentiments et à moi, nouveau centaure, de les exprimer », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 551.

⁹¹ Pour les plans tournés en extérieur Pasolini a utilisé la Piazza dei Miracoli, à Pise, avec les murs dépouillés du campo Santo et la dentelle du Baptistère

⁹² Dervis-Philipoussi Mafalda, *Médée de Pier Paolo Pasolini*, op. cit. p. 109.

Corinthe. Dans le scénario, Pasolini met en relief la position isolée de la maison, sorte de ghetto où Médée, en tant qu'étrangère barbare vit résiliée :

Nella china, quasi a strapiombo del colle, c'è una casa isolata, ai piedi delle mura di cinta, ma del loro stesso colore e della loro stessa astrattezza.⁹³

De plus, pour augmenter le sentiment d'éloignement de Médée de son pays natal, ainsi que sa nouvelle condition d'exilée, Pasolini n'hésite pas à décrire le foyer familial comme un «tombeaux»⁹⁴ : à la lumière de la désacralisation opérée par la rencontre avec Jason, la demeure est également vidée de toute présence religieuse et se caractérise par le silence de la divinité⁹⁵.

Médée donc sort de sa chambre, et demande à sa nourrice de l'accompagner dans la ville : ici, cachée sous son voile vert, elle voit Jason danser avec des jeunes corinthiens. Cette danse masculine, avec des traits presque érotiques, devait célébrer les noces imminentes de Jason avec la fille du roi, mais le spectateur n'a pas d'éléments – sinon sa connaissance antérieure du mythe - pour le deviner⁹⁶ : tout ce qu'il voit, en effet, sont les yeux couverts de larmes de Médée, qui rentre chez elle en pleurant.

Pour la danse des Corinthiens Pasolini choisit d'adopter un troisième genre musical, après les musiques tibétaines et japonaises. Les musiques iraniennes, qui soulignent essentiellement les événements liés à la cour de Corinthe, se composent de plusieurs traces. La première, le mode *Segâh*⁹⁷ accompagne la danse de Jason, tandis que les deux autres, le mode *Ispahan*⁹⁸ et le *Poème de Saadi*⁹⁹ seront liés à Glauké et aux enfants de Médée. La particularité de ces musiques réside dans la façon de les jouer, ainsi que dans le rythme :

La corde permet des développements mélodiques et rythmiques qui sont infaisables avec les cors tibétains. Le jeu de cordes pincées très rapidement développe une impression de syncope permanente comme si les temps de base étaient sans cesse déplacés. *Tous les accords sont possibles*, il suffit de les moduler, ils dépendent de l'individu qui les trouve. [...] La musique, déjà *instable* en elle-même, est également décalée par rapport aux gesticulations de Jason. S'installe alors une double impression de syncope, dans la musique même et dans le rapport de la musique avec les images. Elle reflète d'une part le manque de permanence et de fondement de la société corinthienne,

⁹³ «Dans la chine, presque en surplomb, de la colline, il y a une maison isolée, aux pieds de murailles mais de la même couleur et abstraction », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit, p. 551. Il est d'ailleurs intéressant que Pasolini utilise le même mot pour designer la chambre de Glauké, cf. P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 509.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op.cit. p. 53.

⁹⁶ Ce vide dans le tissu narratif a été d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles le film de Pasolini fut accusé d'intellectualisme. Cf. chapitre IV du présent travail, p. 115-126.

⁹⁷ *IRAN II*, U.N.E.S.C.O. Coll., *A musical anthology of the Orient*, Face A, Plage n.2, Bärenreiter Musicaphon, joué au santour par Hussein Malek, cite par Duarte MIMOSO-RUIZ, op. cit. p. 963.

⁹⁸ *IRAN II*, op. cit. , Face B, Plage n.1, joué sur le târ par Zarif, cite par Duarte MIMOSO-RUIZ, op. cit. p. 1034.

⁹⁹ *IRAN I*, U.N.E.S.C.O. Coll., Face A, Plage n.2, chanté dans le mode segâh par Golpayegani, Bärenreiter Musicaphon, cite par Duarte MIMOSO-RUIZ, op. cit. p. 1046.

Tous les accords sont possibles : c'est une affirmation qui concerne la plupart des instruments occidentaux et qui s'oppose au rythme univoque et obsessionnel des percussions et des cymbales tibétains. Cette possibilité d'orienter le discours –verbale ou musical – selon le besoin souligne d'une part l'instrumentalisation du langage, qui a perdu sa connotation sacrée, mais aussi le risque, pour l'homme moderne, de perdre toute orientation dans son rapport avec le monde. Néanmoins, la tentative de Médée de s'intégrer avec la société de Corinthe est destinée à se heurter avec les préjugés des grecs pour le monde primitif et barbare dont elle provient. Pasolini opère une énième modernisation du personnage, en évoquant la réputation de magicienne comme quelque chose qui appartient plus au *flatus vocis* du peuple qu'à un pouvoir effectif.

Medea : Alle opere di magia! Da più di dieci anni sono lontana dal mio paese...

Ancella: Ma tu sei rimasta quello che eri...

Medea: No, sono un'altra creatura ormai. Ho tutto dimenticato. Ciò che era realtà ora non lo è più.

Ancella: Ma forse, se tu volessi, tu potresti ricordarti del tuo Dio...

Medea: No. Forse hai ragione. Sono restata quello che ero. *Un vaso pieno di un sapere non mio.*¹⁰¹

Médée commence à prendre conscience des conséquences causées par son abandon de l'univers religieux auquel elle appartenait: malgré ses efforts pour s'intégrer avec le monde profane de Corinthe elle se trouve dans une condition tragique, dont le choix existentiel n'est pas dépourvu de grandeur. La servante – et avec elle les Corinthiens – nie la possibilité d'un changement, en admettant enfin que Médée est restée la femme qu'elle était. L'homme athée qu'il le veuille ou non, est le descendant de l'homme religieux théorisé par Eliade : ce processus, bien évidemment, implique l'effort de vider son existence de toute signification transcendante, d'expurger des significations sacrées le monde qui l'entoure, mais il implique aussi la modalité de se placer dans le Cosmos. L'homme profane se reconnaît sujet et agent de l'Histoire, en refusant tout appel au sacré: cependant, bien que Médée s'efforce de se délivrer de son monde primitif, elle n'arrive jamais à posséder cette vision du 'je'. Au contraire, en donnant une définition de soi-même comme un 'vase plein d'un savoir qui n'est pas à moi', elle se reconnaît comme part de quelque chose d'infiniment plus grand, qui dépasse son humanité pour laisser la place au sentiment de participation au Cosmos sacralisé, manifeste dans le monde naturel aussi bien que dans les sociétés humaines.

¹⁰⁰

SCHELLER Sophie, *Le sacré et son esthétique dans la Médée de Pasolini*, sous la direction de Laurent Darbellay, Université de Genève, 2009, p. 19.

¹⁰¹

« Médée: Aux oeuvres de magie! Je suis loin de mon pays depuis dix ans, désormais...Servante: Mais tu es encore la même femme... Médée: Non, je suis une autre créature. J'ai tout oublié. Ce qu'il était en réalité il ne l'est plus, maintenant. Servante : Mais peut-être, si tu le voulais, tu pourrais te souvenir de ton Dieu... Médée: Non. Peut-être que tu as raison. Je suis encore la même femme : un vase plein d'un savoir qui n'est pas à moi. », P.P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 552.

Le dialogue avec la servante semble anticiper la vision que Médée aura dans sa chambre – une des innovations les plus originelles de la réécriture pasolinienne¹⁰². Dans le scénario initial, Pasolini avait prévu une succession de visions – entre le rêve et le cauchemar – qui devaient reprendre le motif du démembrement rituel des corps commencé avec le sacrifice humain en Colchide et puis désacralisé avec l’assassinat d’Absyrtos. La vision devait reprendre également tous les mythes primitifs liés à la régénération de la vie et aux cycles naturels, paraphrasant de près Mircea Eliade:

Un uomo getta un seme sulla terra, e il seme, dopo un po’, comincia a rispuntare sotto forma di pianticina : mettiamo un stelo tenero di grano. [...] No, sotto terra a trasformarsi non era un seme: ecco infatti che nella terra affiorano delle membra umane sanguinanti. [...] Nasce un corpo intero, vivo.¹⁰³

Encore, dans la vision du démembrement rituel, les deux hommes qui officient le rite ne parlent pas, ils s’expriment avec des sons gutturaux, et Médée communique également dans la même langue : cette régression à une phase préverbale – ultérieure manifestation de la méfiance de Médée vers la parole – ainsi que le retour symbolique aux rites cannibales¹⁰⁴ avaient la signification précise de reporter le spectateur dans le monde primitif et barbare de la Colchide.

Ensuite, dans le scénario définitif, Pasolini réduit drastiquement la composante onirique de ces visions, en gardant seulement la rencontre avec le Soleil, aïeul de Médée et l’anticipation de la mort de Glauké et de Créon. La régression au monde archaïque est donc soulignée exclusivement par le retour de la musique tibétaine, qui avait accompagné Médée lors de l’office du rite en Colchide, et par l’ancien costume de prêtresse portée par la magicienne pendant sa vision. Pour marquer l’aspect visionnaire de ces scènes, Pasolini se sert de la technique de la surimpression, en montrant simultanément le visage de Médée et le paysage rocaillieux de la Colchide, inondé par la lumière du Soleil. En outre, grâce aux différents costumes portés par la femme, le spectateur peut reconnaître – avec quelques difficultés – qu’il y a deux Médée :

Mentre la Medea regale di Corinto parla così, terribile, alle serve – moderna, assetata di vendetta, sicura, padrona di sé e della realtà – c’è un’altra Medea, che osserva la scena : una Medea tremante, tapina, mendica, che senza pudore di mostrare la sua ansia atroce e la sua insicurezza, guarda come vanno le cose.¹⁰⁵

¹⁰² Dans la première version, en effet, le film aurait dû s’intituler *Visions de Médée*, avec un accent significatif sur la composante onirique

¹⁰³ Mircea ELIADE, *Le mythe de l’éternel retour*, op. cit.

¹⁰⁴ Les deux hommes, en fait, mangent le cœur de la victime et en boivent le sang devant Médée. Cf. P.P.PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 516.

¹⁰⁵ « A côté de la Médée royale de Corinthe, qui parle, terrible, aux servantes – moderne, assoiffé de vengeance, sure de soi, maîtresse de soi et de la réalité – il y a une autre Médée, qui observe la scène : c’est une Médée tremblante, mendicante, qui sans crainte de montrer son angoisse atroce et son insécurité, regarde ce qu’il se passe », P.P.PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 519.

Dans la vision Médée récupère son autorité de princesse : elle ordonne à la nourrice de faire venir Jason chez elle puis, en rentrant dans sa chambre, poursuit son dialogue avec son aïeul. Le Soleil lui indique sa parure de prêtresse, en préfigurant ainsi la mort de Glauké et le retour de Médée à sa dimension barbare : le soleil et la parure, en effet, renvoient au rite de fertilité de la Colchide, mais aussi ils symbolisent les flammes et la robe empoisonnée qui porteront à la mort de Glauké dans la version classique du mythe¹⁰⁶.

Ensuite, Médée se montre à la fenêtre et appelle ses enfants, pendant que Jason et la nourrice descendent de Corinthe vers la maison. Contrairement à la longue dispute des personnages d'Euripide Médée n'affronte pas Jason, mais elle prend sa parure et la consigne aux enfants, pour qu'ils puissent la donner à Glauké comme cadeau pour ses noces. Le pédagogue, heureux, fabrique des guirlandes pour les enfants, qui partent vers le palais avec leur père. Avant de partir Jason donne un baiser de loin à Médée – un geste, celui-ci, que sera substitué dans la version 'réelle' avec l'acte sexuel.

Dans la salle du trône nous voyons donc le roi Créon, immobile dans sa position hiératique – une posture qui rappelle de près les rois Pélias et Aïétès - et sa fille Glauké avec ses servantes. Les enfants donnent les cadeaux à la jeune princesse et quittent le palais en jouant avec Jason.

Les scènes suivantes reproduisent le mythe classique. Dévorée par le feu, Glauké sort de sa chambre suivie de Créon; enfin, le père et sa fille meurent aux pieds des murailles, à la hauteur de la maison de Médée – dont le visage angoissé s'entrevoit en surimpression avec le feu.

III. 7. Créon et Glauké, deux personnages modernes.

Les visions se terminent avec la mort de Glauké et de Créon, et la scène s'ouvre avec Médée en larmes sur son lit. Ensuite, le spectateur voit à nouveau la jeune Glauké, encore vivante, entourée par ses servantes¹⁰⁷. La description que Pasolini fait de la jeune fille montre à quel point il cherche à rendre sa mort plus moderne, motivée non plus par des enchantements mais par la psychologie même du personnage, au point que Pasolini parle explicitement de névrose:

Nel volto della ragazza ci sono i segni di un antico male, nato nell'infanzia, con le sue colpe, i suoi terrori, ecc.. Essa è rimasta una bambina: la nevrosi le ha impedito di crescere e indurirsi di fronte alle necessità

¹⁰⁶ « La macchina da presa riprende prima il fuoco, [...] metafora polivalente per l'universo sacrale di Medea e per la sua carica distruttiva; e poi il diadema, che è un'immagine con funzione prolettica, in quanto prelude all'uccisione magica di Glauco, attuata con questo dono », Massimo FUSILLO, *Medea: un conflitto di culture*, op. cit. p. 113.

¹⁰⁷ Fusillo relève que la plupart des spectateurs reste émerveillés de voir Glauké encore vivante: évidemment, les surimpressions de Médée et les détails qui font comprendre l'aspect onirique de l'image ne sont pas si facilement codifiables, surtout à la première vision du film. Cf. Massimo FUSILLO, *Medea: un conflitto di culture*, op. cit. p. 115.

del mondo, di fronte a cui lei, visibilmente, si sente eternamente sgomenta e indifesa.¹⁰⁸

Le personnage de Créon, pour sa part, est très différent du personnage décrit par Euripide, en présentant des inquiétudes typiquement modernes, comme le montre son trouble en voyant la douleur de sa fille:

Il sorriso buono che sembra piegare il viso di Glauce per fare contento il padre, gli fa invece prendere una improvvisa decisione. Egli resta ancora un po' a fissarla, con pena, impotenza, e insieme disperata volontà di proteggerla e salvarla.¹⁰⁹

Sans solution de continuité, Créon se dirige avec ses dignitaires vers la maison de Médée: les rapports entre les deux personnages sont bien emphasized par la position du palais royal à l'égard de la maison de Médée (sommet / base de la colline) ainsi que par les mouvements de la caméra qui reprend chaque personnage à travers le regard de l'autre: ainsi Médée est toujours vue par le haut, suppliante, lorsque Créon est repris par le bas, représentant bien le pouvoir qu'il exerce sur Médée en tant que roi de Corinthe. Le dialogue suit essentiellement le texte d'Euripide¹¹⁰: toutefois, les paroles de Créon masquent une réelle préoccupation pour sa fille, au point que, à la fin de son discours, il révèle enfin ses craintes: l'exile de Médée est le seul remède pour éviter à Glauké d'éprouver un sentiment de culpabilité à l'égard de l'épouse légitime¹¹¹.

Une fois rentrée dans la maison Médée s'évanouit sur le sol, dans une scène qui nous rappelle fortement celle de l'arrivée de Jason dans le temple de la Toison d'or: d'autre part, le parallèle n'est pas dû au hasard, car il fait partie du lent processus qui reconduit Médée à sa dimension mythique. En fait, le premier évanouissement annonçait la perte de la dimension religieuse de la Colchide et a été suivi par la tentative de la femme de faire de Jason le nouvel *Axis mundi* de son univers. Ainsi, la deuxième perte de connaissance de Médée est due, en toute logique, à la perte de cet amour – concrétisé par l'exil et par l'annonce des nouvelles noces – qui déstabilisera à nouveau le contact de la femme avec la réalité:

Perduto, ormai fatalmente l'amore di Giasone, riperde di nuovo ogni possibile rapporto con la

¹⁰⁸ «Sur le visage de la jeune fille il y a les traces d'un mal ancien, né dans l'enfance, avec ses fautes, ses terreurs, etc. Elle est restée une enfant: la névrose l'a empêché de grandir et de s'endurcir face aux nécessités du monde, devant lequel elle, visiblement, elle se sent éternellement coupable et effrayée ». P.P.PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 509.

¹⁰⁹ « Le sourire gentil qui semble plier le visage de Glauké pour contenter son père, lui fait prendre – au contraire – une décision imprévue. Il la regarde encore un petit moment, avec peine, impuissance et une volonté désespérée de la protéger et de la sauver ». P.P.PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 510.

¹¹⁰ Cf. à ce propos, le chapitre II de ce travail, *Euripide, l'ambiguïté de la parole*, p. 54-61.

¹¹¹ «C'est à cause de l'amour pour ma fille: qui se sent coupable envers toi et, en connaissant ta douleur, éprouve une douleur qui ne l'abandonne jamais. Au point que pour elle ces noces sont raison de deuil, et non pas de joie. C'est pour cette raison que je veux, sans humanité, t'exiler de mon royaume, pour que tu, innocente, ne l'opprime plus avec ta présence ». P.P.PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 512.

Les scènes suivantes répètent, avec quelques différences fondamentales, ce que Médée avait vu dans ses visions: dans la version 'réelle', Pasolini insère une séquence dialoguée entre la femme et Jason qui reprend, avec les coupures habituelles, le texte d'Euripide¹¹³. Pendant le dialogue, la caméra suit les mêmes cadrages utilisés pour le débat avec Créon: Médée est prise en plongée, comme si elle était vue par Jason, c'est-à-dire en position d'infériorité par rapport à l'homme. Au contraire, Jason est filmé en légère contre-plongée, comme s'il était une subjective de Médée, et il est donc en position de dominateur. Nous retrouverons – invertis – les mêmes rapports de forces représentés dans l'espace dans la scène finale, où Médée a accompli sa vengeance et peut donc regarder Jason de haut. Le dialogue entre les époux se conclue avec un dernier accouplement. Comme le souligne le scénario pasolinien:

Ambedue sono lì *per calcolo, per convenienza*. In Giasone è ben chiara l'idea di rabbonirla, di calmarla, di renderla inoffensiva (tuttavia, ormai sa anche che l'ama), in Medea molto meno chiara c'è l'idea della vendetta [...]. Ma mentre fanno l'amore ciò che c'è di *violentemente autentico* di sprigione in ambedue: il calcolo, il freddo inganno, è messo in scacco dalla verità dei sentimenti, anche se non accettata e repressa.¹¹⁴

Comme l'avait annoncé le centaure, l'amour que Jason éprouve pour Médée est un fait réel, même s'il cherche à le réprimer. Dans l'acte sexuel la vérité de ce sentiment se dégage encore une fois à travers l'attention pour le corps qui est typique du cinéma pasolinien. Après avoir contemplé le corps nu de Jason – dans une séquence qui reprend aussi la première rencontre amoureuse du couple sur la plage de Jolcos – Médée appelle ses enfants, et leur donne sa parure pour Glauké.

Le dialogue avec les enfants se répète littéralement, mais la camera s'arrête plus longuement sur le visage de Médée et les fils ne sont plus enguirlandés, probablement pour donner une majeure impression de réalité. En outre, l'adoubement de Glauké est beaucoup plus rapide : dans la vision il y avait un montage alterné entre la chambre de la jeune fille et l'extérieur – avec Jason qui jouait avec ses enfants – avec une sorte de rituel accompagné par une musique obsessive. Dans la scène 'réelle', au contraire, il y a un découpage net qui montre Créon et puis Glauké qui porte déjà la parure. Néanmoins, la différence la plus

¹¹² «Une fois perdu fatalement l'amour de Jason, elle perd à nouveau son rapport avec la réalité, qui devient un cauchemar, une prison, un prolongement sans signification ». P.P.PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 512.

¹¹³ Cf. aussi le chapitre II de ce travail, *Euripide, l'ambiguïté de la parole*, p. 54-61.

¹¹⁴ « Tous les deux sont là pour un calcul, pour convenance. Dans Jason il y a très clairement, l'idée de la tranquilliser, de la calmer, de la rendre inoffensive (néanmoins, désormais il sait aussi qu'il l'aime), dans Médée, beaucoup moins clairement, il y a l'idée de la vengeance [...]. Toutefois, pendant qu'ils font l'amour, tout ce qu'il y a de violemment authentique se dégage entre eux : le calcul, la ruse, est vaincue par la vérité des sentiments, même si elle n'est pas acceptée et réprimée », P.P.PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 524.

significative, réside évidemment dans la mort de la jeune princesse, pour laquelle Pasolini s'est probablement inspiré de Corrado Alvaro et à sa pièce *La lunga notte di Medea* (1949)¹¹⁵. Dans sa chambre, Glauké, habillée avec la parure se regarde dans le miroir : son regard est perdu dans le vide, probablement elle voit dans l'image réfléchie le portrait de Médée, à l'égard de laquelle se sent coupable.

Si fissa. Si siede. Si guarda a lungo. Poi i suoi occhi si perdono altrove, nel vuoto. Qualcosa di orribile sta succedendo. [...] Uno sgomento infantile, invincibile, le appanna gli occhi, la segna con precoci occhiaie. Sta immobile a lungo. Chissà cosa avviene dentro quella povera anima. [...] Di colpo, come presa da un raptus, Glauce si alza. E guarda atterrita davanti a sé. Come se avesse l'apparizione della Verità. Poi si volta, e prima che le serve possano fermarla, fugge fuori dalla sua stanza.¹¹⁶

La caméra suit Glauké qui traverse le palais, la cour royale et les murailles – la jeune femme a l'apparence d'un corbeau, car ses lourds habits noirs de barbares contrastent fortement avec les couleurs ocre et ensoleillés de Corinthe. Créon, à qui Glauké adresse un regard angoissé, suit sa fille dans sa course désespérée. Une fois arrivée sur la muraille, juste devant la maison de Médée, Glauké se jette enfin dans le vide sans aucune hésitation, suivie de près par Créon qui tombe sans un mot à côté du corps de sa fille.

III.8. La mort des enfants.

La séquence du meurtre des enfants est tournée avec une grande tendresse, comme si Pasolini voulait détourner de Médée la violence irrationnelle qui avait accompagné le personnage dans toute la tradition classique. La scène se déroule donc comme un lent rituel, avec une absence quasi-totale de parole, la musique du pédagogue comme accompagnement et les gestes habituels d'une mère envers ses fils. La caméra, qui suit le va-et-vient de Médée dans la chambre, joue ici un rôle essentiel dans la ritualisation de la scène imaginée par Pasolini, car les prises de vue circulaires (la baignoire, le foyer, la chambre des enfants) « permettent à la liturgie filmique de s'incarner pleinement sous les yeux du spectateur dans l'espace cinématographique »¹¹⁷. Médée prend le plus petit des deux enfants par la main et l'accompagne vers la baignoire, le lave et le revêt avec une robe blanche. Ses gestes sont calmes, mesurés ; Médée est comme « perdue dans une douceur insensée »¹¹⁸. Elle tient son fils dans ses bras et l'enfant s'abandonne tranquillement au

¹¹⁵ Dans la pièce de Corrado Alvaro, Glauké se suicide après avoir vu la foule qui parcourt la ville pour chercher Médée et ses enfants.

¹¹⁶ « Elle se fixe. S'assied. Se regarde longuement. Ensuite, ses yeux se perdent ailleurs, dans le vide. Quelque chose d'horrible va se passer. [...] Une angoisse enfantine, invincible, leur offusque les yeux, la marque avec des cernes précoces. Elle reste longtemps immobile. Qui sait ce qui a lieu à l'intérieur de cette pauvre âme. [...] Tout d'un coup, comme prise par un raptus, Glauké se lève. Et elle regarde terrorisée devant elle. Comme en voyant l'apparition de la Vérité. Ensuite, elle se tourne, et avant que le servantes puissent l'arrêter, elle fuit de sa chambre ». P.P.PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 534.

¹¹⁷ Duarte MIMOSO-RUIZ, *Médée antique et moderne*, op.cit. p. 54.

¹¹⁸ P.P.PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 536.

sommeil, « comme un homme qui fait l'amour »¹¹⁹ : semblablement à Euripide, même dans le texte pasolinien l'amour maternel se manifeste avec l'expression physique du corps.

Un premier plan du couteau précède l'assassinat de l'enfant. On pourrait ici faire référence aux théories de Christian Metz sur le montage cinématographique : le couteau est en rapport de synecdoque avec l'assassinat de l'enfant, en tant qu'instrument pour l'accomplir. En outre, le feu que le pédagogue cherche à rallumer dans la chambre est un *leitmotiv* lié strictement à l'univers sacré de Médée qui, en plus, annonce l'incendie qui conclura le film. Avec la même douceur Médée retourne dans le foyer et prend son aîné par la main. Le pédagogue semble s'endormir, pendant qu'un grand silence tombe sur la maison :

I gesti, i lievi rumori della madre che prepara il figlio ad andare a dormire, hanno una lievità e un mistero quasi religiosi : la religione della vita di ogni giorno, quando qualche Dio, anche terribile, la benedice.¹²⁰

La caméra filme à nouveau le couteau qui se trouve à côté de Médée : l'objet est couvert du sang de l'autre enfant, et la musique qui avait accompagné les gestes de Médée s'interrompt définitivement. La femme ouvre la fenêtre, et l'image qui se présente aux yeux du spectateur a les traits du rite accompli : les deux fils sont allongés dans leurs lits, comme endormi, la baignoire circulaire au centre renvoie à la renaissance des morts et symbolise la purification rituelle. Médée au sommet de ce triangle sacré, accomplit sa fonction de prêtresse ; tout autour, le silence, la lune et le chant des grillons donnent une impression de paix et de sérénité. Le matin suivant, accompagnée par le soleil qui entre dans la chambre, la mère contemple ses deux enfants, puis elle rentre dans le foyer et allume le feu : la musique tibétaine, avec son rythme obsessif et violent, recommence et accompagne les flammes qui commencent à brûler la maison.

Jason descend encore une fois de Corinthe : devant la porte, il est obligé de s'arrêter, car le feu lui bloque l'entrée. Sur le toit, en position élevée¹²¹, Médée tient dans ses bras les cadavres de ses fils, avec le visage déformé par les flammes et la haine. Comme dans la pièce d'Euripide, le film se conclue enfin avec un dernier dialogue entre Jason et Médée.

Ici, il n'y a pas de portes qui empêchent Jason d'entrer, mais une barrière de flammes, archétype – nous l'avons vu – du monde barbare auquel Médée, à travers le sacrifice de ses enfants, est finalement retournée. Les derniers mots de Médée (« Rien n'est plus possible, désormais »¹²²) sillonnent définitivement l'impossibilité de coexistence entre ces deux mondes, dans un final qui reste suspendu entre la négation du sauvetage et la solution

¹¹⁹ *Ibidem.*

¹²⁰ « Les gestes, les bruits légers de la mère qui prépare son fils pour la nuit, ont une légèreté et un mystère presque religieux : la religion de la vie de tous les jours, lorsque quelque Dieu, même terrible, la bénît », P.P.PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 537.

¹²¹ Il y a un rappel évident avec les deux autres dialogues – avec Créon et Jason – où Médée était filmé en plongée pour en souligner la soumission. Ici les rapports sont invertis, pour marquer la vengeance de la femme contre ses ennemis.

¹²² P. P. PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 559.

négative du suicide. En effet, si Euripide avait inséré le personnage sauveteur d'Egée – choix d'ailleurs qui a été mis en discussion plusieurs fois – la plupart des réécritures successives éliminent cette figure: Médée donc accomplit sa vengeance sans pouvoir compter sur ce refuge et son personnage perd en partie sa composante de calcul rationnel. Néanmoins, le final choisi par Euripide – Médée qui monte avec ses enfants sur le char du Soleil – semble ouvrir une lueur de salvation pour la protagoniste, ce qui n'est pas le cas des réécritures modernes: Anouilh et Corrado Alvaro, par exemple, font se suicider la protagoniste, mais aussi Dea Loher et Christa Wolf nie toute sorte de *happy end*. Le final proposé par Pasolini n'échappe pas à cette version : si la scène finale reste ambiguë, dans le scénario il est bien précisé que Médée meurt brûlée par les flammes. Ainsi, Kenneth McKinnon a voulu interpréter le final comme une réflexion théorique sur la tragédie¹²³, lorsque d'autres ont même cru de pouvoir lire une anticipation de la mort du cinéaste, qui ici serait annoncée comme un scénario "tourné" cinq ans plus tard.¹²⁴

À mon avis, l'assassinat des enfants et la mort de Médée se rapportent encore une fois à Eliade et à son analyse de l'univers primitif : dans sa tentative désespérée pour reprendre le contact avec son monde sacré, Médée reprend le même schéma initiatique qui prévoit la mort et la résurrection de l'individu. Comme dans le rituel de fertilité de la Colchide, il est indispensable que des êtres meurent pour vaincre la mort du Cosmos : la jeune victime doit donc être sacrifiée pour que les cycles naturels soient assurés.

La mort en vient à être considérée comme la suprême initiation spirituelle. Mieux : génération, mort et régénération (re-naissance) ont été comprises comme les trois moments d'un même mystère, et tout l'effort spirituel de l'homme archaïque s'est employé à montrer qu'entre ces moments il ne doit pas exister de coupure.¹²⁵

Cependant, il est évident que l'assassinat des enfants représente une déformation du sentiment originel qui régit les rituels primitifs. Les scènes peuvent sembler les mêmes – les vestes blanches des enfants, le silence, la baignoire circulaire – mais désormais Médée a perdu la communication avec le Cosmos qui animait et justifiait ses gestes. Elle conserve les traces du comportement de l'homme religieux, son effort pour reprendre le contact avec le sacré est manifeste ; pourtant, pour y arriver elle a été obligée de recourir à une forme aberrante, qui comporte la mort de ses propres enfants et d'elle-même. Loin de récupérer la communication avec le Cosmos, Médée s'appuie donc sur une 'mythologie privée'¹²⁶ qui ne lui permet pas de vivre l'universel ni de sortir de sa crise personnelle. C'est la vision religieuse du Monde et l'idéologie qui l'exprime qui lui permettait de vivre le rituel du sacrifice comme une expérience ouverte à l'universel : une fois perdu ce sentiment, toute

¹²³ Cf. Massimo FUSILLO, *Medea: un conflitto di culture*, op. cit. p. 135.

¹²⁴ Cf. Giuseppe ZIGAINA, *Pasolini e l'abiura. Il segno vivente e il poeta morto*, Marsilio, Venezia, 1993.

¹²⁵ Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, op. cit. p. 167.

¹²⁶ *Ibidem*.

récupération semble imiter ou déformer les gestes originels : « rien n'est plus possible, désormais », donc, car toute tentative de récupération du sacré est perdue à jamais. Même l'histoire de Jason, qui supprime l'amour pour Médée au nom du pouvoir, est le symbole encore inconscient et à son stade initial du rationalisme bourgeois – un thème que le cinéaste reprendra dans son film-documentaire sur l'Orestie africaine. Pour conclure, il est évident que, entre la culture archaïque de Médée et celle moderne de Jason, Pasolini se pose au milieu : ainsi, le mythe, l'histoire tragique de la princesse barbare lui sert pour montrer « l'unilatéralité ingénue d'une société qui croit avoir dépassé le sacré, et avoir le contrôle sur les passions ».¹²⁷

Conclusions partielles.

Quando giro un film, mi immergo in uno stato di fascinazione davanti a un oggetto, a una cosa, un viso, gli sguardi, un paesaggio, come se si trattasse di un congegno in cui stesse per esplodere il sacro.¹²⁸

Le sacré – sa manifestation, son rejet, sa perte – est l'élément qui unifie le film de Pasolini. Dans Médée il prend la forme du rituel, comme celui de fertilité, puis du besoin de communication et, enfin, du silence qui entoure sa chambre pendant l'assassinat des enfants. Dans Jason, il assume les traits fabuleux du centaure et du paysage lacustre, pour se dissoudre lorsque la civilisation technique fait son apparition. D'autre part, si Médée et Jason sont les protagonistes d'un parcours de désacralisation progressive – à la fois linéaire ou violente – Chiron représente le nœud idéologique qui sous-tend au film : véritable alter-ego du poète, son personnage devient le porte-parole de cette 'dialectique binaire' qui voudrait concilier le passé avec le futur. Sa présence physique, lorsqu'il se présente à Jason sous les semblances humaines – réalistes - et, simultanément, mythiques – moitié homme et moitié cheval, est le seul élément qui offre un espoir de conciliation, étant donné que tout le film est fondé sur l'opposition.

Nous l'avons vu, l'antithèse est la figure rhétorique qui domine : le dédoublement des personnages et des événements ne sont qu'une autre façon pour reconfirmer l'incompatibilité entre deux civilisations qui se veulent opposées. Il faut donc suivre cette

¹²⁷ Cf., Massimo FUSILLO, *Medea: un conflitto di culture*, op. cit. p. 137.

¹²⁸ « Quand je fais un film je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage des regards, un paysage, comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré serait en imminence d'explosion », P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, dans *PSP*, op. cit. p. 1495.

structure binaire pour comprendre la réécriture pasolinienne du mythe de Médée. Pasolini prend le départ de ses réflexions sur la crise que, à son avis, traverse la société italienne, touchée par un processus de modernisation qui nie les traditions rurales mais n'est pas encore en mesure de créer des nouvelles valeurs de référence. En ce contexte, l'homme moderne vit une scission radicale entre son soustrait symbolique, irrationnel, religieux et l'exigence de la raisons de s'opposer à ces valeurs. Evidemment, l'avènement de la modernité est – selon Pasolini – un changement si rapide que les deux modalités d'être au monde entrent en conflit, en provoquant dans l'individu un déchirement existentiel qui le conduit à l'aliénation. La relecture du mythe de Médée peut donc véritablement être considérée comme une métaphore de la crise de la modernité.

À partir de ces prémisses, il est évident que tous les personnages sont construits à partir de leur responsabilité face à cette 'modernisation du monde'. Médée est la protagoniste indiscutable du film, car son parcours de désacralisation progressive touche tous les nœuds fondamentaux de la réflexion pasolinienne. Dans ses angoisses et dans ses bouleversements Pasolini reconnaît la crise de l'Italie de l'après-guerre – celle 'mythique' du Frioul et du sous-prolétariat des bourgades romaines – en condamnant la soudaineté et la violence de ce changement. Même si Médée décide, en nom de son amour pour Jason, de rejeter sa propre culture, il est évident que les résidus de son passé continuent à opérer, parfois déformés, jusqu'à arriver à une issue tragique dont les conséquences seront fatales à tous les personnages. Médée est le symbole de l'impossibilité, pour Pasolini, de rejeter totalement le passé: son histoire est l'histoire d'un pays du Tiers Monde comme d'un petit village italien.

L'Italia è a questo riguardo, un paese da laboratorio, perché in essa coesistono il mondo moderno industriale e il Terzo Mondo. Non c'è differenza fra un villaggio calabrese e un villaggio indiano o marocchino, si tratta di due varianti di un fatto che al fondo è lo stesso. E in Italia abbiamo visto che il contadino calabrese il suo mondo lo perde, non lo conserva e non ne ricava qualcosa da suggerire.¹²⁹

Il est donc évident que parler de *Medea* comme d'un film dans lequel l'auteur se refuge dans le mythe signifie éviter de considérer le rapport critique du cinéaste avec son propre temps. En effet, comme le souligne Angela Biancofiore, la parola tragica è innanzitutto politica¹³⁰. Ainsi:

Narrare attraverso il mito di Medea le trasformazioni di una società, l'universo contadino che scompare e quello neocapitalistico che cancella gli antichi valori è un'azione fortemente politica. [...] Il mito per Pasolini è radicato nella storia e trae da essa la sua necessità.¹³¹

¹²⁹ P. P. PASOLINI, *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon*, dans *SPS*, op. cit. p. 1638.

¹³⁰ Angela BIANCOFIORE, *Pasolini*, op. cit. p. 133.

¹³¹ *Ibidem*.

IV. LA RÉCEPTION, SYMPTÔME D'UN CLIMAT CULTUREL.

Comme nous l'avons souligné à maintes reprises, la *Medea* pasolinienne s'insère dans un parcours idéologique qui voit le poète se confronter à la fois avec le mythe ancien et les troubles estudiantins des années 1968-1969: l'avènement de la société de consommation, l'angoisse pour la perte de toute dimension métaphasique, l'utopie d'intégrer le passé avec le présent seront des thèmes récurrents dans tous les ouvrages de cette période. De plus, Pasolini trouve une source d'inspiration ultérieure dans les études anthropologiques et ethnologiques, en créant une version du mythe riche de renvois et de suggestions.

Toutefois, à sa première apparition dans les salles, en décembre 1969, la *Medea* de Pasolini recueille surtout des attaques, des éreintements et des polémiques. La vingtaine de recensions¹ parues dans les majeures revues italiennes – plus ou moins spécialisées – furent surtout négatives, et les louanges furent bientôt submergées par les critiques faites à l'ensemble du film. C'est un destin bizarre, celui de *Medea*, surtout si l'on compare à ce qu'il est devenu au fil du temps : en 1970 la maison d'édition Garzanti publie les *Visioni dalla Medea*, le traitement préliminaire qui ne fut pas utilisé pour le tournage du film et, en 1991, les *Dialoghi definitivi*, le scénario effectif du film avec 87 séquences (contre les 98 qui étaient prévues au début). Ces publications, ainsi que la diffusion des études plus objectives, contribuèrent à modifier le jugement initial, au point qu'aujourd'hui le film est l'objet non seulement d'un nombre impressionnant de conférences, expositions² et articles – la plus part disponibles sur Internet –, mais il est devenu à son tour source d'inspiration pour d'autres ouvrages, dont la dernière est la pièce d'Aurelio Pes³. Certes, la critique contemporaine ne manque pas de relever, elle aussi, les défauts et les imperfections du film, mais elle a le mérite de replacer la *Medea* à l'intérieur d'un parcours artistique très précis, en soulignant les mérites et les innovations pasoliniennes⁴.

Toutefois, la critique contemporaine du film n'arrive pas à prendre la distance du

¹ La première recension, parue sur *Il Corriere della Sera* est signée par Giovanni Grazzini et porte la date du 29 décembre 1969. Ensuite, nous avons consulté les recensions parues à la sortie du film, dont la dernière est celle sur *Filmcritica*, en février 1970, et l'anthologie critique dans Laura CECCARELLI, Marina CIPRIANI, Mario MILITELLO (a cura di), *Medea di Pasolini. Cronache del tempo e ricordi dei protagonisti*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2006.

² L'exposition la plus célèbre dédiée au film est sans doute celle de Rome, en 1996, *Pasolini, Callas, Medea*, dont la documentation est disponible dans CHIESI Roberto (a cura di), *Pasolini, Callas, Medea*, FMR- ART'E, Castenaso, 2007.

³ Aurelio PES, *Medea, con Carla Tatò - Regia di Carlo Quartucci - Le giornate delle arti di Erice '88*.

⁴ « Non si possono negare, sia chiaro, i sostanziali squilibri, le imperfezioni strutturali e gli algori del film : soprattutto se lo si valuta, come si fece negli anni settanta, viziati dal confronto con Euripide. L'ottica distanziata, stranamente, consente in genere di valutare più facilmente un'opera slegandola dalla fonte e, nel caso di *Medea*, ha contribuito anch'essa al successo postumo di questa trasposizione ». Margherita RUBINO, *Medea di Pier Paolo Pasolini, un magnifico insuccesso*, dans *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di Elena Fabbro, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine, 2004.

climat culturel de son temps : la plupart des polémiques qui sont adressées à Pasolini accusent le cinéaste d'un formalisme excessif, d'un manque d'engagement qui inévitablement ressent de l'obsession pour « le dogme de l'engagement civil »⁵ typique d'une certaine critique militante au sein du Parti Communiste. En outre, l'attente provoquée pour la première parution sur l'écran de Maria Callas, quelques années après l'adieu à la scène de la célèbre diva, fut tellement exaspérée par les médias que dans presque tous les articles consacrés au film on retrouve un jugement – plus ou moins positif – sur son interprétation.

On relève trois points fondamentaux, sur lesquels nous concentrerons notre attention : le premier se place sans doute à un niveau formel, c'est à dire les accusations de formalisme et de « byzantinisme » qui se trouvent en bon nombre surtout dans la critique qui se réfère aux partis de gauche. Ensuite, il y a toute une série d'interrogations à propos du rapport entre le cinéaste et son public, qui souvent est pris comme point de départ par les journalistes pour dénoncer un intellectualisme excessif dans le cinéma de Pasolini. Enfin, on trouve justement les réflexions sur l'interprétation des acteurs – surtout, nous l'avons dit – de Maria Callas, considérée à juste titre comme le personnage clé du film.

Plus en général, on relève dans la plupart de ces recensions une concentration sur les détails plutôt que sur le film dans sa totalité, ce qui porte dans certains cas à un défaut de perspective. De plus, en dépit des nombreuses conférences de presse dans lesquelles Pasolini avait déclaré à maintes reprises que ses sources d'inspiration étaient à rechercher parmi les traités ethnographiques et d'histoire des religions de Lévy-Bruhl, Lévi-Strauss, Frazer et surtout Mircea Eliade, la plupart des critiques choisissent d'ignorer cet aspect pour se concentrer sur le rapprochement/éloignement du texte d'Euripide, considéré comme l'inévitable référence de la réécriture pasolinienne.

Cela porte nécessairement à des considérations partielles, qui ne tiennent pas compte, par exemple des *Argonautes* d'Apollonius de Rhodes⁶ – source non seulement de *Medea*, mais aussi de *Petrole*. En outre, les critiques choisissent de favoriser la division en deux grandes parties⁷, sans approfondir cependant le fondamental aspect binaire sur lequel se fonde tout le film : jouer sur les oppositions et sur la répétition des scènes, le film s'interroge sur une possible coexistence de civilités et cultures, un aspect qui a été presque totalement ignoré. De l'autre côté, la critique positive se montre également aveugle, car salue comme absolument originelle la relecture pasolinienne d'une Médée partiellement déculpabilisée sans considérer que, déjà en 1949, Corrado Alvaro avait porté sur la scène une version du mythe qui cherchait à rendre compte de la complexité

⁵ FUSILLO Massimo, *La Grecia secondo Pasolini*. Op. cit. p. 103.

⁶ Une exception à ce propos est constituée par Lino Micciché, *Una Medea tra il mito e la realtà*, dans *L'Avanti*, 9 janvier 1970.

⁷ Seulement Morando Morandini divise le film en quatre blocs : l'enfance de Jason et le rite barbare en Colchide, le vol de la toison d'or et la fuite à Corinthe, la réapparition du Centaure et la vengeance de Médée. Cf. Morando MORANDINI, *Una Medea giapponese*, dans *Il tempo illustrato*, 17 janvier 1970.

du caractère de Médée ainsi que de son choix d'assassiner ses enfants.

IV. 1. *Medea*, un spectacle décoratif.

En lisant les recensions sur Médée on reste touché par le nombre de critiques qui ont accusé Pasolini d'esthétisme, c'est-à-dire d'avoir réalisé un film qui cache, derrière l'indubitable beauté visuelle, un manque d'inspiration ou, pire encore, un changement idéologique dans le sens d'une adhésion aux valeurs 'décadentes' de la bourgeoisie.

Déjà pendant la réalisation du film le choix de faire jouer Maria Callas dans le rôle de Médée avait jeté sur Pasolini le doute de vouloir attirer sur le film une publicité typique des pellicules 'commerciales'⁸ : la célèbre diva d'origine grecque aurait dû être, dans cette optique, l'hameçon parfait pour attirer un public non spécialisé ni cultivé. De plus, la critique se montre très sceptique à propos de ce que Pasolini définissait comme 'cinéma d'élite', un cycle d'ouvrages commencés avec *Uccellacci e uccellini* (1966) pour arriver jusqu'à *Medea*. Certes, *Teorema* avait obtenu un bon succès même parmi le public – et, en plus, le film avait obtenu le prix de l'Office Catholique International du Cinéma, ainsi que la Coppa Volpi pour l'interprétation de Laura Betti. Néanmoins, d'autres films comme *Porcile* ne furent pas accueillis avec la même bienveillance. La définition du 'cinéma d'élite' avait éloigné un bon nombre de critiques militants dans le Parti Communiste, qui préféraient continuer à considérer Pasolini comme le représentant d'un cinéma national-populaire sous le signe idéologique de Gramsci.

Alors que Pasolini éclaircit à plusieurs reprises ce qu'il entendait lorsqu'il parlait d' 'élite'⁹, il semble que la presse choisit à son tour de limiter ces interventions en présentant au public des extraits qui difficilement arrivent à rendre compte de la complexité de la pensée pasolinienne. À titre d'exemple, on peut faire référence au débat paru à la télévision le 28 janvier 1970, à l'occasion de la sortie de *Medea* : Pasolini intervient pour élucider quelques points obscurs du film et explique ses théories à propos de la culture de massification. Le jour d'après, le quotidien *Avanti !*, expression du parti socialiste, cite des extraits de la discussion en terminant l'article avec le commentaire d'un ouvrier : « Après une intense journée de travail, comment pouvons-nous aller au cinéma, apprécier un film comme *Medea* et nous poser autant d'interrogations avec un bagage culturel si limité ? »¹⁰. Naturellement l'expédient rhétorique d'accoster l'intervention découpée de Pasolini avec la réplique fictive de l'ouvrier, ne peut que comporter pour le

⁸ Luigi Cavicchioli, dans son article, accuse Pasolini d'avoir utilisé Maria Callas, après la récente rupture de sa relation avec Onassis, comme lancement publicitaire. Cf. Luigi CAVICCHIOLI, *Pochi fremiti in questa Medea*, dans *La Domenica del Corriere*, 27 janvier 1970. Même Adelio Ferrero définit le film "un typique produit de consommation", cf. Adelio FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia, 1977, p. 109-113.

⁹ Par exemple : « Je ne veux pas dire, lorsque je parle d'élite, faire référence à l'élite classique, c'est à dire de l'élite privilégiée qui détient le pouvoir et donc la culture. Tout à fait. Je dis élite, mais je cherche l'élite là où je la trouve. (...) Evidemment, je demande au spectateur autant d'attention que l'effort que j'ai fait pour réaliser mon film. Je ne veux pas présumer un spectateur distrait. Si c'est le cas, tant pis pour lui. » Ma traduction d'après le débat paru dans la rubrique « Cinema 70 », extrait transcrit dans *Paese sera*, le 29 janvier 1970.

¹⁰ Cf. *Il braccio di ferro di Pasolini*, dans *Avanti!*, 29 janvier 1970.

lecteur une prise de position favorable à ce dernier, qui reste exclu – selon le jugement du quotidien – de l’opération intellectuelle mise en acte par Pasolini. Un discours similaire se trouve, différemment décliné, dans les recensions du film : en fait, l’accusation de maniérisme, qui est la plus fréquente, est généralement suivie par le reproche d’intellectualisme, d’une volontaire obscurité de l’aspect narratif – qui normalement est l’aspect le plus accessible au grand public – au bénéfice de la composante visuelle, dont le symbolisme est, au contraire, difficilement décryptable sans les références nécessaires.

Medea, a parte qualche concessione all’estetica da mattatoio, attuata con modi estremamente realistici nel rito sacrificale umano dei barbari della Colchide, è un film tutto affidato all’immaginazione figurativa. Un mito (...) che è stato ridotto a un ciclo pittorico spesso molto fine, quasi sempre distaccato dai valori psicologici. Pasolini non ha rinunciato al grande spettacolo, che in questo caso è uno spettacolo decorativo, salvo qualche raro momento.¹¹

Forts des références picturales des films précédents – dont l’exemple le plus célèbre est celui de Pontormo et Rosso Fiorentino pour *La Ricotta*, 1963 – les détracteurs de Pasolini font souvent une distinction précise entre l’aspect figuratif et la capacité d’analyser la psychologie des personnages, comme si ces deux aspects ne pourraient pas coexister sans que l’un des deux soit éliminé.

Troppo preso dalle rifiniture estetiche, Pasolini in *Medea*, secondo un’operazione già compiuta per *Edipo*, si abbandona al fasto esteriore, trascurando di scavare in profondità i suoi personaggi. *Medea* è un’opera a tratti anche prestigiosa, di grande intensità figurativa, con cesure poetiche che rivelano la maestria del suo autore, ma prima di tutto questo è opera cinematografica complessivamente inutile e priva di interesse.¹²

L’accusation d’être un film inutile et dépourvu d’intérêt ne surprend pas dans un quotidien comme *Il Popolo*, principal émanation littéraire du parti de la Démocratie Chrétienne, qui ne fait que reprendre un jugement négatif commun à toute la presse militante dans l’aire catholique. Par exemple Enrico Boragli, journaliste pour *Civiltà cattolica*, exprime sur *Medea* un verdict péremptoire, qui laisse définitivement de côté la période du dialogue de Pasolini avec la Pro Civitate Christiana, pendant la réalisation du *Vangelo secondo Matteo*¹³.

Tante preziosità sono disposte a freddo, da un Pasolini compiaciutamente intellettuale,

¹¹ « *Médée*, à part quelques concessions à une esthétique d’abattoir, réalisée d’une façon extrêmement réaliste dans le rite du sacrifice humaine des barbares de la Colchide, c’est un film qui confie totalement dans l’imagination figurative. Un mythe qui a été réduit à un cycle pictural, souvent très fin, loin des valeurs psychologiques. Pasolini n’a pas renoncé au grand spectacle, que dans ce cas est un spectacle décoratif, sauf dans quelques rares moments. » Gino VISENTINI, *Nessuno parli*, dans *il mondo*, 22 janvier 1970.

¹² « Pasolini, dans *Médée*, est trop concentré sur les détails esthétiques, selon une opération déjà accomplie pour *Oedipe*; il s’abandonne à la magnificence extérieure, en négligeant de creuser profondément dans ses personnages. *Médée* est un ouvrage qui a des moments prestigieux, avec une grande intensité figurative, avec des césures poétiques qui révèlent la valeur de son auteur. Toutefois, avant tout, c’est un ouvrage cinématographique fondamentalement inutile et inintéressant ». Paolo VALMARANA, *Inutilità di un film firmato da un poeta*, dans *Il popolo*, 9 janvier 1970.

¹³ Cf. Tomaso SUBINI, *La necessità di morire*, op. cit.

decadentemente aristocratico, scarsamente ispirato¹⁴.

Le mot 'décadentisme', qui porte en Italie l'écho littéraire de D'Annunzio – un poète qui n'était pas apprécié par Pasolini – se retrouve aussi dans la presse qui répond au parti communiste. Par exemple, Antonello Trombadori écrit pour *Vie Nuove*, l'hebdomadaire du P.C.I. avec lequel Pasolini avait collaboré jusqu'au 1968 :

[Pasolini approda] a un manierismo dello stile, a volte assai elevato e in sé sorprendente, ma sempre manierismo, vale a dire ricalco mentale di cose già viste, già dette, già ingoiate e digerite, fino all'esasperazione e anche fino al gusto decadente di quel sottile veleno che è la noia.¹⁵

Trombadori, critique littéraire et journaliste, écrivait aussi dans *Rinascita* et dans *L'Unità*, et grâce à sa position de député du P.C.I. ses observations reflètent aussi une certaine méfiance du parti qui prend son départ déjà dans le débat lié au *Vangelo secondo Matteo*. Encore, dans *L'Unità*, Aggeo Savioli dénonce une difficulté de compréhension pour le grand public, justement à cause de l'esthétisme dominant qui, d'ailleurs, n'arrive pas à cacher une structure narrative qui est selon lui faible et allusive. L'originalité du film pasolinien devient ainsi un simple acte de virtuosité, une réélaboration intellectuelle conçue exclusivement pour la bourgeoisie cultivée – car, parallèlement, le journaliste se pose la question sur la possibilité de comprendre le message pasolinien (et le mot *message* est ironiquement entre guillemets¹⁶) pour le grand public.

Lo splendore figurativo dell'opera rischia di sommergere i suoi nessi dialettici più profondi. Pasolini (ci offre) un campionario di immagini di rara bellezza, ma non sfuggendo a qualche sospetto di estetismo. Il racconto che segue, comunque, è ellittico, lacunoso; il suo perdurante splendore figurativo rischia di assorbire tutta l'attenzione e l'ammirazione del pubblico. (...) Ma il senso di questo paesaggio (...) può rimanere occultato nell'eleganza formale di una variazione sul tema o, al limite, d'un aggiornamento virtuosistico della materia, tra letterario e mondano.¹⁷

Au contraire, l'autre grand hebdomadaire de l'époque, *Rinascita*, lui aussi expression du Parti Communiste, tout en montrant sa désapprobation pour l'esthétisme excessif de Pasolini, justifie toutefois sa prise de position dans le cadre d'un discours plus général de collaboration et d'échange entre l'intellectuel et le public. Parallèlement, le journaliste

¹⁴ «Beaucoup d'éléments précieux sont disposés à froid, par un Pasolini qui est complaisamment intellectuel, aristocrate d'une façon décadente, très peu inspiré » Enrico BORAGLI, dans *Civiltà cattolica*, cité dans Margherita RUBINO, *Medea di Pier Paolo Pasolini*, op. cit. p. 99.

¹⁵ «Pasolini aboutit à un maniérisme de son style, parfois très élevé et surprenant en soi, mais toujours maniérisme, c'est-à-dire le traçage mental de choses déjà vues, déjà dites, déjà avalées et digérées à l'exaspération et même jusqu'au goût décadent de ce poison subtil – l'ennui. », Antonello TROMBADORI, *Questa Medea manca di sale*, dans *Vie Nuove*, 8 janvier 1970.

¹⁶ Aggeo SAVIOLI, *Medea, due civiltà si scontrano*, dans *L'Unità*, 9 janvier 1970.

¹⁷ «La splendeur figurative de l'ouvrage risque de submerger les liens dialectiques les plus profonds. Pasolini (nous offre) une collection d'images d'une rare beauté, mais il ne peut pas échapper aux soupçons de l'esthétisme. L'histoire qui suit, cependant, est elliptique, incomplète, et sa durable splendeur figurative menace d'absorber toute l'attention et l'admiration du public. (...) Mais le sens de ce paysage (...) peut rester caché dans l'élégance d'une variation formelle sur le thème, ou à la limite, dans une mise à jour de virtuosité, parmi littéraire et mondaine. *Ibidem*.

reconnaît la légitimité du décor, qu'il trouve fonctionnel pour le déroulement de la tragédie, sorte de guide visuelle pour un film autrement dépourvu de tout dialogue.

In questa opera che promana da Euripide, è l'immagine a celebrare la rivincita sull'apparato dialogico, stretto entro gli argini di una essenzialità assoluta e austera e l'autore vi profonde uno stato di grazia figurativa che taluni ritengono compromessa con un indisciplinato decorativismo ma che ci suona invece funzionale alla rappresentazione della tragedia e al suo assunto. (...).¹⁸

Finalmente, Leo Pestelli dans *La Stampa* écrit la seule recension qui opère une nette distinction entre un simple scénario, purement décoratif, et la fonction idéologique revêtue par le paysage dans le film :

É lecito affermare che la veste del film è splendida, ma a patto che s'intenda veste non nel senso esornativo ma d'una sostanza viva, riempita di pensiero.¹⁹

Le choix des paysages, la richesse des costumes ou l'attention pour les musiques doivent donc être lus à la lumière d'une idéologie qui, même si jugée à la fois obscure ou difficilement déchiffrable, est néanmoins reconnue comme la vraie clé de lecture du film.

IV. 2. *Medea*, Pasolini et le public.

Les critiques qui se sont occupées de *Medea* ont également prêté beaucoup d'attention aux rapports complexes de Pasolini avec son public, en faisant la distinction entre le public effectif qui allait dans les salles cinématographiques italiennes et celui souhaité par l'intellectuel (l'*élite*, comme la définit Pasolini). Encore, en s'appuyant sur les conférences de presse et les nombreuses interventions à propos de son film, les journalistes font souvent référence au décalage entre ce que Pasolini voulait exprimer avec *Medea* et ce qui, par contre, était effectivement compréhensible pour le public. Bien évidemment, il faut tenir compte de la polémique suscitée par les affirmations de Pasolini contre l'uniformisation (et donc la vulgarisation) de la culture, qui à la fin des années 60 avait conduit l'auteur à formuler sa nouvelle poétique cinématographique, exigeant de son public une attention et un effort total.

Avec ces prémisses, il est inévitable que, tout en parlant de *Medea*, la critique finit par reprendre le débat sur le rapport entre le cinéaste, le film et le langage typique du cinéma. Ainsi, Enrico Rossetti, dans *L'Espresso*, s'interroge sur ce que le cinéma représente pour Pasolini.

¹⁸ « Dans ce travail émanant d'Euripide, l'image célèbre sa revanche sur l'appareil dialogique, étroit dans des barrières d'une simplicité absolue et austère. L'auteur y ajoute un état de grâce figurative, qui pour certains est compromise par un décor indiscipliné mais qui, pour nous, est plutôt fonctionnel pour la représentation de la tragédie et à son assertion », Mino ARGENTIERI, *Dolore di Medea nel film di Pasolini*, dans *Rinascita*, 30 janvier 1970.

¹⁹ « [...] on peut dire que l'habit du film est merveilleux, mais seulement si nous donnons à ce mot une signification ornementale, dans le sens d'une substance vitale, remplie de pensée », Leo PESTELLI, *Pasolini ha riscoperto Medea*, dans *La Stampa*, 24 janvier 1970.

Il cinema pare interessargli più come strumento per esporre al gran pubblico, sotto forma di spettacolo, i temi di un dibattito filosofico che non come linguaggio attraverso cui dar forma e corpo ad una materia drammatica o narrativa. Quello del cinema è un linguaggio per sua natura elementare, il rapporto tra film e spettatore è un rapporto diretto, immediato, basato su sensazioni superficiali: si presta male alle disquisizioni filosofiche verbali (...).²⁰

La recension la plus négative sur le film, celle de Luigi Cavicchioli sur *La Domenica del Corriere*, descend au cœur de la polémique avec Pasolini, qui est accusé d'alourdir son film de références et de symboles pour masquer, en réalité, la banalité et l'inconsistance de son message :

Non c'è in tutto il film uno straccetto di idea che, alla meno peggio, stiracchiandola, possa servire a coprire le vergogne o medicar le piaghe o infiocchettare le corna, umane o sociali o morali, della società del nostro tempo.²¹

La domenica del corriere, célèbre hebdomadaire à fort tirage lié au *Corriere della Sera*, était lu à l'époque par presque un million d'italiens, et la polémique de Cavicchioli s'appuie sur un langage plein d'expressions populaires, proche de l'oralité, comme s'il voulait s'éloigner le plus possible de la complexité du film pasolinien. Avec ses expressions courantes, conçues pour un public d'une culture moyenne, il s'oppose nettement à l'effort d'attention demandé par le cinéaste, sans pour autant parvenir à une recension articulée. D'autres journalistes, peut-être plus objectifs, démontrent avoir compris la signification donnée par Pasolini au mot 'élite', en parlant de collaboration entre le cinéaste et le public. Selon Mino Argentieri, en fait, le plus grand défaut de *Medea* est à retracer dans le sens unique que Pasolini donne à cette relation. Il reproche au cinéaste l'absence de collaboration dans la mise à disposition des références nécessaires pour que le public puisse atteindre le but d'un « éloignement critique » indispensable pour le décodage de l'ouvrage :

L'unica nota stonata la ravvisiamo in un pittoricismo esasperato, che conferisce un'arcana e soverchiante sacralità a un film che invece invoca la collaborazione per decifrarne il senso e ha quindi un difetto, al lume di un nuovo rapporto col pubblico, di eccedere nelle suggestioni visive, sonore e musicali per poter ottenere l'indispensabile distanza critica.²²

²⁰ « Le film semble l'intéresser davantage comme un outil pour exposer au grand public, sous la forme de divertissement, les thèmes d'un débat philosophique, plutôt que comme une langue à travers laquelle concrétiser un matériel dramatique ou narratif. Le cinéma est un langage qui pour sa nature est élémentaire, la relation entre le film et le spectateur est directe, immédiate, basée sur des sensations superficielles: il est difficile de l'utiliser pour des dissertations philosophiques verbales (...) », Enrico ROSSETTI, *La lezione del centauro di Pasolini*, dans *L'espresso*, le 18 janvier 1970.

²¹ « Dans le film il n'y a pas la moindre idée qui, à la va-vite, puisse cacher les nudités, guérir les plaies, ou décorer les cornes, humaines, morales et sociales de la société de notre temps », Luigi CAVICCHIOLI, *La Domenica del Corriere*, op. cit.

²² « Je vois la seule note discordante dans la recherche exaspérée du pittoresque, ce qui donne un caractère sacré mystérieux et écrasant à ce film ; au contraire, il repose plutôt sur la collaboration pour en déchiffrer le sens et il a donc le défaut, à la lumière d'une nouvelle relation avec le public, d'excéder de suggestions visuelles, sonores et musicales afin d'obtenir la distance critique nécessaire. », Mino ARGENTIERI,

Le discours sur le 'cinéma d'élite' est étroitement lié au message véhiculé par *Medea*, car non seulement les articles ressentent la nécessité de mettre en relief l'implantation philosophique du film, mais aussi ils entourent ces propositions avec toute une série d'interrogations rhétoriques, d'hypothèses, de didascalies qui laissent entendre au lecteur la difficulté, même pour les journalistes, de retracer dans le film les prémisses théoriques postulées par Pasolini.

«É lecito scorgere riflesso in ciò il conflitto fra terzo mondo e paesi tecnologicamente progrediti ma oppressori? »²³, se demande Aggeo Savioli dans *l'Unità*. Giovanni Grazzini, dans *Il Corriere della Sera*, conduit une réflexion très proche, dans laquelle s'interroge sur la possibilité de lire (en rétro éclairage) un parallélisme entre l'histoire de Médée et celle du Tiers Monde :

Dovremmo leggere qualcosa di più d'una disperazione dettata dalla gelosia e dall'abbandono: l'esito feroce di un disadattamento sociale e spirituale provocato dal passaggio di Medea dalla civiltà religiosa [...] a quella laica e razionale (controluce, il dramma del terzo mondo). [...] Queste intenzioni restano le radici sepolte di un fiore difficile ad aprirsi. [...] Un film che fa troppo affidamento sulle memorie culturali e sull'attenzione dello spettatore.²⁴

La plupart de ces recensions se concentrent, en somme, sur le décalage entre l'objectif du cinéaste et le résultat obtenu, pour arriver à la conclusion négative que les intentions de Pasolini restent à l'ombre d'un film dont le langage et les présupposés culturels sont trop élevés pour être accessibles au public italien non 'élitaire'. Sans nier cette difficulté de lecture, il est pourtant évident que les recensions négatives semblent inclure le film dans une critique plus générale au cinéaste, auquel on reproche l'intellectualisme excessif et la difficulté de lecture.

IV.3. Voilà un cortège, c'est la Callas.

Jetons enfin un regard sur la partie des recensions qui touche à l'interprétation de Maria Callas dans le rôle de Médée : inévitablement, comme nous l'avons dit, l'attente créée par sa première apparition sur l'écran était énorme, et l'affection ou l'acrimonie de son public a sans doute contribué à créer le climat dans lequel ces recensions ont été écrites. D'ailleurs, depuis son abandon de l'opéra, Maria Callas paraissait sur la presse plus pour ses mésaventures amoureuses (dont la plus célèbre, évidemment, fut celle avec

Dolore di Medea nel film di Pasolini, dans *Rinascita*, 30 janvier 1970.

²³ «Nous devrions lire quelque chose de plus qu'un désespoir dicté par la jalousie et la négligence: le résultat féroce d'une inadaptation spirituelle et sociale causée par le passage de Médée d'une civilité religieuse (...) à une civilité laïque et rationnelle (en rétro-éclairage, le drame de Tiers Monde), (...) Ces intentions sont toutefois les racines d'une fleur difficile à ouvrir. (...) Un film qui est trop dépendant de la mémoire culturelle et de l'attention du spectateur. », Aggeo SAVIOLI, op. cit.

²⁴ Giovanni GRAZZINI, *La Médée de Pier Paolo Pasolini*, dans *Il Corriere della Sera*, le 29 janvier 1969.

l'armateur grec Onassis) que pour ses qualités vocales. De plus, son rapport d'amitié avec Pasolini, instauré pendant le tournage du film, ses voyages en Afrique avec lui, Alberto Moravia e Dacia Maraini étaient déjà du domaine public lorsque *Medea* sortit dans les salles : une photo d'elle et Pasolini qui s'embrassaient à l'aéroport, lui avait assuré la première page dans les magazines illustrés, qui commencèrent à parler de mariage et de la 'conversion' présumée de Pasolini.

Sans doute, l'aspect qui avait touché le plus l'opinion publique était l'absence de chants dans le film, qui d'ailleurs étaient prévus dans la première version du scénario mais qui furent abandonnés par la suite. De plus, un récent travail critique sur le film²⁵ a découvert que la voix originelle de Maria Callas fut effacée pendant le montage du film : le public italien a donc pu écouter la version doublée par l'actrice seulement en 2002, pendant le Festival du Cinéma de Venise. Avant, le film de 1970, ainsi que toutes les versions successives en *homevideo*, avaient la voix de Rita Savagnone, car Pasolini avait reconnu dans le timbre de la Callas (qui parlait parfaitement l'italien) des inflexions vénitiennes et il avait pris la décision de faire redoubler sa Médée. Ainsi, tout ce qui reste de Maria Callas est sa présence :

Non più donna, ma simbolo (...) Non porta sul volto il mutamento, la fierezza della vendetta, il tentativo di una *facies* civile, nessun sinistro fulgore. Contro dichiarazioni di intenti e intese preliminari, la caratterizzazione del personaggio è esclusivamente, frontalmente, monotonamente visiva».²⁶

Gino Visentini, dans *Il Mondo* fait l'écho de ce jugement moderne, en parlant lui aussi de Maria Callas comme d'une icône élevée au rôle de symbole :

Non si può parlare che di presenza, ma intensa e terribile quanto basta a visualizzare efficacemente il proprio ruolo.²⁷

En général, les journalistes se montrent plutôt bienveillants avec l'interprétation de l'actrice : son passée de cantatrice d'opéra, grâce auquel la Callas avait pu démontrer ses qualités d'interprétation et ses qualités vocales, sert souvent comme point de départ pour la comparaison.

Questa Medea trova in Maria Callas un'interprete di rara densità e duttilità espressiva. Mettendo a frutto le sue celebrate virtù sceniche e un temperamento di arcaiche risonanze drammatiche, la Callas dà spasimo e sangue a un personaggio altrimenti irraggiungibile.²⁸

²⁵ Margherita RUBINO, *I tagli e la Medea*, dans *Nickelodeon*, n.102, 2002, p. 10.

²⁶ «Non plus femme, mais symbole. Elle ne porte pas sur son visage le changement, la fierté de la vengeance, la tentation d'une *facies* civile. Il n'y a pas d'éclats sinistres. Contrairement aux déclarations d'intention et aux accords préliminaires, la caractérisation du personnage est exclusivement frontal, visuellement monotone », dans Margherita RUBINO, *Medea di Pier Paolo Pasolini, un magnifico insuccesso*, op. cit. p. 104.

²⁷ « Elle est seulement une présence, mais une présence suffisamment intense et terrible pour visualiser efficacement son rôle », Gino VISENTINI, *Nessuno parli*, op. cit.

²⁸ «Cette Médée trouve dans Maria Callas une interprète d'une rare densité et flexibilité d'expression. En s'appuyant sur ses célèbres vertus scéniques et sur un tempérament qui a l'écho archaïque du drame, la Callas donne l'agonie et le sang à un personnage autrement inaccessible. », Giovanni GRAZZINI, *La Médée de*

Parfois, dans les mots enthousiastes d'un journaliste on retrouve l'ancienne admiration pour ses interprétations de la *Medea* de Cherubini ou de la *Norma* de Bellini :

Maria Callas, nuova nel cinema, sembra esservi cresciuta, a tal punto il suo magistero di tragediante lirica e l'amore della scena succhiato col latte nella terra che dalla scena fu culla, hanno trovato, in questa sua mirabile *Medea*, (...) un esito artisticamente felice.²⁹

Maria Callas est parfois vue comme un instrument docile dans les mains du cinéaste, en dépit de ses déclarations où elle avait affirmé sa volonté de travailler en autonomie sur son personnage, parfois même en contraste – partiel – avec Pasolini³⁰ :

Maria Callas è una credibile *Medea* fatta di sguardi intensi, di atteggiamenti teatrali, di toni accesi, più che di una recitazione rivissuta dall'interno, *come d'altronde le era richiesto*.³¹

Cette passivité prétendue est également le point sur lequel quelques journalistes s'appuient pour évaluer négativement l'interprétation de l'actrice :

Davanti alla Callas Pasolini è rimasto inerte e la Callas è rimasta inerte davanti alla macchina da presa, obbediente, da artista quale sicuramente ella è, alle direttive dell'autore.³²

Ils ne manquent pas d'autres critiques négatives, mais leur parution dans la presse qui gravite autour du parti de la Démocratie Chrétienne, et surtout le contexte totalement dénégatoire du film et du cinéaste dans lequel elles sont insérées, finit par diminuer la valeur effective de ces jugements. Telle est par exemple le cas de la critique de Paolo Valmarana pour *Il Popolo* :

A volerla giudicare con cortese reticenza si dovrebbe almeno dire che il cinema non sembra destinato a fornirle altrettante soddisfazioni del palcoscenico lirico.³³

D'ailleurs, Pasolini profitait des conférences de presse et des interviews à la sortie du film pour motiver son choix, sans que la critique cueillît la valeur de ses affirmations dans le cadre d'un jugement de l'œuvre plus contextualisé et nuancé.

Pier Paolo Pasolini, op. cit.

²⁹ «Maria Callas, à son début dans le cinéma, semble y avoir grandi: son passé de tragédienne lyrique, ainsi que son amour pour la scène, sucé avec le lait dans la patrie qui est la mère des scènes, ont trouvé dans cette admirable Médée un résultat artistiquement heureux. », Leo PESTELLI, *Pasolini ha riscoperto Medea*, op. cit.

³⁰ «Spero di essere riuscita a far venir fuori l'umanità di Medea il più possibile, anche se nella leggenda non ce n'è molta, c'è più cattiveria... forse sono un po' in contrasto con Pasolini, ma io voglio più la bontà del personaggio, vado oltre i suoi aspetti più sgradevoli.», *Maria Callas: sono per una Medea non aggressiva, conversazioni con Giacomo Gambetti*, dans Pier Paolo Pasolini, *Medea*, introduction de Morando Morandini, ed. Garzanti, Milano, 1991, p. 469.

³¹ «Maria Callas dans le rôle de Médée est crédible: son personnage est fait de regards intenses, d'attitudes théâtrales, d'un ton vif, plutôt que d'une récitation revécue de l'intérieur, comme d'ailleurs cela lui était demandé. », service rédactionnel, *Medea*, dans *Il Tempo*, le 9 janvier 1970.

³² « Pasolini est resté inerte face à la Callas, et la Callas est restée inerte face à la caméra, obéissante comme une artiste aux directives de l'auteur. », Antonello TROMBADORI, *Questa Medea manca di sale*, op. cit.

³³ «Si on voulait la juger avec une réticence polie, il faudrait dire au moins que le cinéma ne semble pas destiné à lui fournir autant de satisfactions que la scène lyrique. », Paolo VALMARANA, *Inutilità di un film firmato da un poeta*, op. cit.

Par exemple, lors d'un entretien avec Violette Pisanelli Stabile, Pasolini précise ne pas avoir choisi Maria Callas pour ses qualités vocales – il n'avait pas d'ailleurs une grande considération de l'opéra et il commença à l'aimer après sa rencontre avec la soprano³⁴ - mais en suivant d'autres parcours de réflexions, qui vont toucher le cœur même de la dichotomie à la base du film.

Pasolini porte son regard au-delà de la diva pour retrouver la femme, troublée par ses conflits intérieurs ainsi que symbole d'un monde qui, au dépit de sa modernité, gardait encore la trace d'un passé que le poète n'hésite pas à définir *barbare*.

Cette barbarie qui est au fond de son être, qui sort de ses yeux, de ses traits, mais qui ne se manifeste pas directement...au contraire, la surface est presque lisse...bref, les dix dernières années à Corinthe seraient un peu comme la vie de Maria Callas. Elle sort d'un monde paysan, grec, agreste, puis elle s'était instruite pour la civilisation bourgeoise. Donc, d'une certaine manière, j'ai essayé de concentrer dans son personnage tout son être, dans sa complexe totalité.³⁵

Avec la cohérence qui le distingue, Pasolini place donc la dichotomie barbare/moderne au centre même du protagoniste choisi pour le rôle de Médée, d'une façon telle que, plus en général, le rapport conflictuel de l'auteur avec une société qui se veut de plus en plus moderne se reflète même dans son choix des acteurs³⁶. En outre, le parcours qui porte Pasolini à extrémiser l'opposition entre verbal et visuel débouche inévitablement sur une deuxième dichotomie, qui voit la parole faire face à l'image a-sonore, entendue comme langage totalisant et empreint du sacré. Le sacré que Pasolini, justement, définit barbare. Son choix d'une Médée silencieuse deviendra le chiffre stylistique du film même dans la presse étrangère, au point que Catherine Clément surnommait Pasolini « celui qui n'a pas fait chanter Maria Callas »³⁷.

³⁴ Pasolini dissipe ultérieurement les doutes dans son entretien avec Jean Duflot : « Je précise, entre parenthèse, pour ceux que la participation de la Callas induirait en erreur, que je ne me réfère pas à l'œuvre musicale de Cherubini. De ce côté-là, l'équivoque n'est pas possible. », PASOLINI Pier Paolo, *Entretiens avec Jean Duflot*, op. cit. p. 1534. D'ailleurs, son choix croise la volonté de la cantatrice : « Je savais qu'elle n'aurait jamais accepté de réaliser pour l'écran son interprétation de Médée dans l'œuvre lyrique de Cherubini », *ibidem*.

³⁵ Nico NALDINI, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989, p. 338.

³⁶ Il est intéressant, par exemple, le choix de Giuseppe Gentile pour interpréter Jason, en jouant sur la notoriété médiatique du jeune athlète après ses victoires aux Jeux Olympiques au Mexique, en 1968.

³⁷ L'articolo di Catherine Clément è citato da Roberto Calabretto, *Pasolini e la musica : l'unica azione espressiva forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà*, Pordenone, Cinemazero, 1999, anche in http://www.pasolini.net/callasPPP_medea-Calabretto.htm, consultato il 23/08/12.

Conclusions partielles

Pour conclure ce chapitre sur les recensions parues à l'occasion de la sortie de *Médée*, il me semble important de reprendre quelques considérations. Il est évident que l'intérêt de ces critiques réside dans le fait que le « mythe Pasolini » n'était pas encore si fort qu'il est aujourd'hui, et que, par conséquent, les journalistes étaient libres d'attaquer ou de dénigrer le film, ce qui après la mort du poète semble devenu plus difficile, sinon impossible. D'autre part, il est également irréalisable de parler de recensions « objectives » car, comme nous l'avons vu, elles sont influencées par le climat culturel et surtout politique des années '70, où l'opposition nette des partis italiens se reflétait dans les jugements sans nuances de la critique militante. Aujourd'hui, en dépit de la mythification de Pasolini, la distance qui sépare les troubles politiques, sociaux et culturels des années '60 d'une analyse des mérites et des défauts du film nous permet – au moins de ce point de vue – d'élargir les critères du jugement. Ainsi, même s'il ne peut pas échapper aux opinions partiellement négatives, comme c'est le cas de Margherita Rubino en 2004, le film a retrouvé sa valeur artistique, en devenant l'un des ouvrages les plus représentatifs du cinéma pasolinien.

V. APRÈS *MEDEA*, ENTRE L'OPTIMISME ET L'APOCALYPSE.

Le choix d'insérer ce paragraphe à l'intérieur d'une étude consacrée à la *Medea* de Pasolini n'est pas hors de propos mais, au contraire, montre le point d'arrivée du cinéaste après un parcours commencé avec le tournage du film. En effet, comme nous l'avons vu auparavant, la fin des années '60 marque pour Pasolini un moment de réélaboration profonde de sa pensée – sinon de crise - suite à la chute de ses illusions et utopies: 1969, date du tournage de *Medea*, signe donc un carrefour fondamental pour l'élaboration de sa poétique et de ses réflexions successives.

Cette bifurcation à laquelle j'ai fait référence nous conduit, à mon avis, sur deux chemins – souvent entrelacés – qui symbolisent l'impossibilité pour Pasolini de concilier ses illusions avec un pessimisme de plus en plus accentué. Le résultat de ces deux parcours se retrouve dans deux ouvrages très différents : les *Appunti per un'Orestiade africana* de 1969 et le roman *Petrolio*, paru après la mort de Pasolini.

Évidemment, bien d'autres ouvrages pourraient nous aider à suivre la pensée pasolinienne après ce carrefour idéologique: la *Trilogia della vita* et *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, par exemple, pourraient nous représenter l'éclatement vécu par Pasolini à travers le cinéma aussi bien que *Trasumanar e organizzare* (1971) et *La Nuova gioventù* (1975) pourraient le faire si l'on choisit de suivre le fil rouge de la poésie. Néanmoins, tout à fait consciente de cette possibilité, j'ai expressément choisi d'axer mon parcours de réflexion sur les *Appunti* et sur *Petrolio* car ces deux ouvrages sont, à mon avis, les deux travaux le plus directement liés à *Medea*. En effet, le dilemme posé par *Medea* trouve dans les *Appunti* sa continuation idéale: la suspension du final, même si ici Pasolini n'arrive pas non plus à une conclusion, laisse entrevoir une dernière possibilité de coexistence entre la modernité et le passé qui se concrétise dans les jeunes états africains s'approchant de la démocratie. L'Afrique, dont la logique et la manière de concevoir le monde sont pour Pasolini si différente de celles occidentales, pourraient donc représenter une alternative : la création des institutions démocratiques est ainsi vécue à travers la réélaboration du mythe d'Oreste et des Érinyes, tandis que l'intérêt tiers-mondiste de l'intellectuel se fond avec sa conception personnelle du mythe comme possibilité d'interprétation du réel.

D'un autre côté, toutefois, il y aura *Petrolio*, magma chaotique et inachevé, à travers lequel Pasolini donne corps à son désespoir et à ses critiques ultimes pour la Nouvelle Préhistoire de la société de consommation. Ici, la liaison avec Médée devient plus subtile, car le sujet mythique n'est jamais abordé directement, à l'exclusion de quelques notes dédiées aux Argonautes. Néanmoins, il est possible de retracer des points de contact très importants avec la pellicule de 1969.

V.1. La possibilité d'une conciliation : l'*Orestide* et l'Afrique.

Les *Appunti per un'Orestide africana* reprennent non seulement la lecture politique que Pasolini avait déjà esquissé dans sa traduction de l'*Orestide* d'Eschyle en 1960 mais aussi, en partie, le sujet abordé dans *Pilade*, une pièce de 1967. L'histoire d'Oreste, donc, n'est pas une nouveauté dans le parcours artistique du cinéaste, qui dans la trilogie eschyléenne (*Agamemnon*, *Les Choéphores* et *Les Euménides*) avait entrevu un nœud fondamental:

[...] il passaggio da una società primitiva, dominata da sentimenti primordiali, oscuri, irrazionali, simboleggiati dalle Erinni, a una nuova comunità statale democratica, guidata dalla Ragione (Athena) e fondata su moderne istituzioni umane ed elettive: il tribunale, l'assemblea, il suffragio.¹

Evidemment, l'interprétation pasolinienne de la tragédie grecque peut être mieux comprise à la lumière d'une relecture poétique, plus que philologique du texte : dans ce contexte il nous sera fondamentalement inutile de reprocher à Pasolini l'usage d'idées et de termes étrangers à la culture ancienne, ainsi que sa tentative de soumettre le mythe à ses exigences créatives². En effet, surtout sur le plan idéologique, Pasolini utilise Eschyle comme «un substrato sul quale innestare istanze politiche e poetiche sue proprie »³. Dans son film, encore plus que dans sa traduction, son travail de réélaboration nous est facilité grâce à la *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa* (Note pour la reconstitution de l'*Orestide* en Afrique), conçue comme accompagnement du tournage⁴. Dans ce bref texte Pasolini explique les raisons qui l'ont poussé à choisir l'Afrique comme point de départ pour un film sur le mythe d'Oreste:

L'*Orestide* sintetizza la storia dell'Africa di questi ultimi cento anni : il passaggio cioè quasi brusco e divino, da uno stato selvaggio a uno stato civile e democratico: la serie dei Re, che nell'atroce ristagnamento secolare di una cultura tribale e preistorica hanno dominato – a loro volta sotto il dominio di nere Erinni – le terre africane si è come di colpo spezzata. La ragione ha istituito quasi *motu proprio* istituzioni democratiche.⁵

¹ « [...] La transition d'une société primitive, dominée par des émotions primordiales, sombres, irrationnelles, symbolisées par les Furies, vers la création d'un nouvel État démocratique, dirigé par la Raison (Athéna) et basé sur les modernes institutions humaines et électives: le tribunal, l'Assemblée, le suffrage. », Enrico MEDDA, *Rappresentare l'arcaico : Pasolini ed Eschilo negli Appunti per un'Orestide africana*, dans *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, op. cit. p. 109.

² C'est le reproche fait à Pasolini par Degani, célèbre greciste, dans sa recension à l'*Orestide* dans "Rivista di filologia e di istruzione classica", 1961, cité par Enrico MEDDA, *Rappresentare l'arcaico*, op. cit. p. 112.

³ « [...] comme un substrat sur lequel insérer ses propres instances politiques et poétiques », Enrico MEDDA, *Rappresentare l'arcaico*, op. cit. p. 116.

⁴ Le texte est resté inédit jusqu'à la mort de Pasolini, aujourd'hui publié dans Pier Paolo PASOLINI, *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa*, *Per il cinema*, vol.I, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, in *Pier Paolo Pasolini, Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1999.

⁵ «L'*Orestide* synthétise l'histoire de l'Afrique de ces cent dernières années: c'est à dire la transition presque brutale et divine, d'un état sauvage vers un état civil et démocratique : la série des Rois qui ont dominé sur les terres africaines dans la stagnation atroce et séculaire d'une culture tribale et préhistorique - à leur tour sous la domination des Erinyes noires - tout cela s'est cassé tout à coup. La Raison a créé presque *motu proprio* les institutions démocratiques », Pier Paolo PASOLINI, *Nota per*

Il est évident l'affinité d'intention qui joint *Medea* à l'*Orestiad*e, car cette dernière représente pour Pasolini une ultérieure possibilité de conciliation entre le passé et le futur – un final qui dans le mythe de la femme barbare n'avait pas abouti à des solutions positives. En voulant approfondir ce parallèle, Pasolini donne l'impression de réécrire le processus de modernisation vécu par Médée: la tentative d'intégration de la femme dans la terre de Jason (symboliquement l'Occident industriel et moderne) qui, là, était condamné à l'échec, se transforme ici dans l'expérimentation des valeurs positives de l'occident (dont la démocratie en premier lieu) dans sa propre terre native, ouverte et disponible à accueillir des nouveaux processus politiques.

L'Afrique des années soixante se pose donc comme alternative concrète, un lieu privilégié où il est encore possible de vivre la période de transition qui porte à la démocratie après une lourde époque coloniale. Aux yeux de Pasolini le continent africain est le symbole vivant d'une utopie capable de s'opposer à la société de consommation et aux changements qui ont modifié en profondeur les sociétés occidentales: la «synthèse vitale»⁶ entre deux civilités – celle archaïque, tribale et celle moderne, démocrate – qui prend sa forme à travers la mythologie tiers-mondiste, représente donc la dernière utopie pasolinienne.

La civiltà arcaica – detta superficialmente folklore – non deve essere dimenticata, disprezzata e tradita. Ma deve essere assunta all'interno della civiltà nuova, integrando quest'ultima, e rendendola specifica, concreta, storica. Le terribili e fantastiche divinità della Preistoria africana devono subire lo stesso processo delle Erinni: e divenire Eumenidi.⁷

Avec ses prémisses idéologiques, Pasolini se rend donc en Afrique⁸ et il réalise des prises de vue préparatoires entre la Tanzanie (Dar-es-Salaam et le lac Tanganyika, mais aussi les villes de Dodoma et Kigoma) et l'Uganda (la capitale, Kampala, aurait dû représenter la nouvelle Athènes africaine). Successivement, une fois abandonné le projet, le matériel s'ajouta aux images de répertoire tournées pendant la guerre du Biafra, au rencontre du cinéaste avec des jeunes étudiants africains à l'Université de Rome et à une jazz-session avec Yvonne Murray, Archie Savage et Gato Barbieri. L'Afrique, avec ses espoirs et son histoire, reste toutefois la seule grande protagoniste de cette réécriture du mythe. Déjà dans *La religione del mio tempo* (1961) Pasolini avait écrit :

Sono stato razionale e sono stato irrazionale: fino in fondo.
E ora...ah, il deserto assordato
dal vento, lo stupendo e immondo sole dell'Africa che illumina il mondo.

l'ambientazione..., op. cit. p. 1199.

⁶ Enrico MEDDA, *Rappresentare l'arcaico*, op. cit. p. 110.

⁷ « La civilisation archaïque – qu'on définit superficiellement avec le nom de folklore - ne doit pas être oubliée, méprisée et trahie. Au contraire, elle doit être assumée par la nouvelle civilisation, en l'intégrant et en la rendant spécifique, concrète, historique. Les dieux terribles et fantastiques de la préhistoire en Afrique doivent subir le même processus des Erinyes: ils doivent devenir Euménides. », Pier Paolo PASOLINI, *Nota per l'ambientazione...*, op. cit. p. 1200.

⁸ Pasolini se rend en Afrique en deux temps: en décembre 1968 et en février 1969. Au début du 1970 il réalise les tournages à l'université de Rome avec les étudiants africains.

Cet amour se concrétise dans une série de voyages à travers le continent africain à partir du début des années 60 et, comme l'avait déjà démontré la scène du sacrifice humain dans *Medea*, Pasolini multiplie son attention pour les aspects documentaires, ce qui porte à la réalisation de longs plans-séquences surtout au début du film. Le fil rouge de ces notes, en fait, suit la recherche des visages et des lieux considérés adaptés pour le film : nous voyons Agamemnon prendre l'aspect d'un homme Masai, puis Pylade et Clytemnestre avec des visages d'hommes et de femmes Kényans¹⁰, jusqu'aux gestes archaïques et magiques d'une Cassandre tanzanienne. Le personnage d'Electre pose par contre des difficultés au cinéaste, car « les jeunes Africaines ignorent les sentiments de fierté, de haine qui animaient Electre. Elles rient, elles ne savent rien faire d'autre »¹¹. De la même manière Pasolini s'arrête longuement sur le milieu africain : une cabane avec les outils quotidiens, un village, des marchés perdus dans la savane, mais aussi – comme pour démontrer encore une fois la possibilité de coexistence entre le passé et le présent – il filme les images de la modernité : une usine près de Dar-er-Salam ou l'école « Livingstone » à Kigoma¹².

Dans les marchés africains Pasolini semble retrouver une réalité perdue, qui s'approche du mythe comme le disait le centaure dans *Medea* : « Car seulement ce qui est mythique est réaliste et seulement ce qui est réaliste est mythique »¹³. La voix hors-champs de Pasolini reprend les mots de Chiron :

Questa gente colta nel suo daffare quotidiano, nella sua umile vita di ogni giorno dovrebbe essere la protagonista del mio film, l'*Orestide africana*. Sono loro che appunto perché così realistici, così veri, hanno dentro di sé quel momento mitico e sacrale che fa loro dire, per esempio [segue citazione da Eschilo].¹⁴

Ensuite, en insérant un morceau filmé qui n'était pas prévu dans le projet originel, Pasolini introduit sa rencontre avec les étudiants africains à Rome, ce qui est l'un des moments les plus problématiques du film. En effet, les réponses de ces jeunes montrent une situation bien plus compliquée que celle supposée par le cinéaste, au moins au niveau politique. Les affirmations des étudiants : « L'Afrique ce n'est pas une nation, c'est un continent »¹⁵ ou

⁹ « J'ai été rationnel et j'ai été / irrationnel: jusqu'au fond. / Et maintenant...ah, le désert assourdi / le vent, le soleil merveilleux et impur de l'Afrique qui éclate le monde », P. P. PASOLINI, *Frammento alla morte*, dans *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1961.

¹⁰ « Derrière ce sinistre voile noir pourrait se cacher le visage de Clytemnestre », Les sous-titres en français sont disponibles dans l'édition du film digitalisé sur YouTube, dans *Appunti per un'Orestide Africana (1975) (Sous-titres français)*, <http://www.youtube.com/watch?v=Dfoyh3SCFOo>, 20-12-12.

¹¹ *Ibidem*.

¹² « [...] parce que Livingstone rencontra Stanley ici, et ce fut la désacralisation et le début de l'ère moderne de l'Afrique » *Ibidem*.

¹³ Pier Paolo PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 546.

¹⁴ « Tous ces gens saisis dans les gestes de leur vie quotidienne, ce seraient eux les protagonistes de l'*Orestie* africaine. Eux qui, justement, par leur réalisme portent en eux ce moment mythique et sacré qui leur fait dire, par exemple – [suite citation de l'*Orestie* d'Eschyle] », *Appunti Per un'Orestide Africana*, <http://www.youtube.com/watch?v=Dfoyh3SCFOo>, 20-12-12,

¹⁵ *Ibidem*.

bien « Moi, je ne connais pas l'Afrique, je suis Ethiopien [...] Il ne faut pas généraliser en parlant d'Afrique. L'Afrique va de la Méditerranée jusqu'à l'extrême pointe de l'Océan Atlantique... Afrique, ça veut rien dire »¹⁶ nous montrent bien le sentiment de gêne éprouvé face à la tentative pasolinienne de réinterpréter le mythe d'Oreste en direction africaine. D'autre part, s'il était inutile, sinon même trompeur, de critiquer l'aspect philologique de la traduction pasolinienne de *l'Orestide*, il est également superflu de chercher dans l'ouvrage pasolinien la compétence d'un politicien ou d'un économiste spécialisé sur le tiers monde et de lui reprocher une vision simpliste de cette problématique. Son regard reste plus que jamais celui d'un poète, et la référence à l'Afrique doit donc être perçue plus comme un *senhal* que comme un documentaire attentif sur la situation politique de chaque nation. D'ailleurs, Pasolini fait allusion, indirectement, à ce sujet en répondant à Alberto Arbasino lorsqu'il lui demande quelle valeur attribuer au nom de Bandung, ville africaine citée plusieurs fois dans ses poésies :

Adopero questa parola in tutta l'estensione del suo significato, ivi compresa anche la rinascita, la lotta per la rinascita, la strada da percorrere per raggiungerci quaggiù nella nostra magnifica storicità. [...] Ma adopero soprattutto questa parola come *senhal* geografico per comprendervi la fisicità dei "regni della fame", il "fetore di pecora" del mondo che mangia i suoi prodotti.¹⁷

En tout cas, la confrontation avec les étudiants sert à Pasolini pour mettre en discussion la totalité de son projet, ainsi que pour montrer «i punti deboli della sua prospettiva occidentale»¹⁸. Par exemple, la volonté d'assimiler au personnage d'Oreste ces jeunes qui abandonnent leur pays pour se confronter avec le monde occidental ne convainc pas complètement les étudiants, comme le révèlent leurs réponses évasives aux questions posées par Pasolini, ainsi que leurs réactions face à l'interprétation parfois forcée que le cinéaste donne à leurs affirmations.¹⁹

Pasolini, avec une opération très proche de celle mise en œuvre dans sa *Medea*, cherche à représenter le substrat ancien et primitif qu'il ressent comme encore vital et présent dans le continent africain : « La cité nouvelle (Athènes) bouleverse Oreste qui vient d'un Argos

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ «J'utilise ce mot dans toute l'étendue de sa signification, y compris aussi la renaissance, la lutte pour la renaissance, le chemin à parcourir pour nous rejoindre ici, dans notre historicité magnifique. [...] Mais surtout, j'utilise ce mot comme *senhal* géographique, afin d'inclure la physicalité des «royaumes de la Faim», la «puanteur de moutons du monde qui mange ses produits », Pier Paolo PASOLINI, *Intervista rilasciata ad Alberto Arbasino*, dans *Saggi sulla politica e la società*, op. cit. p. 1573.

¹⁸ Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*. op. cit. p. 181.

¹⁹ « Pasolini : Vous sentez-vous un peu Oreste ? Premier étudiant : Oui, on est venu ici pour étudier et pour connaître le monde occidental. Ici nous avons appris...comment dire ? plein de choses sur la civilisation et dans le domaine du progrès, des études...[...] dans un certain sens, nous pourrions représenter Oreste. Deuxième étudiant : [...] on se sent Oreste, sauf que nous ne sommes pas tous fils de chef de tribu. [...] Pasolini : Cette réponse me fait penser que vous mettez l'accent sur le fait que vous apprenez quelque chose de nouveau et de positif. Mais vous êtes bien sûrs que tout ce que vous connaissez du monde occidental soit complètement positif et que rien de ce que vous avez laissé ne l'est ? Troisième étudiant : Notre ressemblance avec Oreste est plutôt formelle. On ne découvre pas un monde meilleur, mais un monde nouveau. », *Appunti per un'Orestide Africana*, <http://www.youtube.com/watch?v=Dfoyh3SCFOo>, 20-12-12.

barbare, féodale et religieuse ».²⁰ Par conséquent, comme la description du paysage rocaillieux et lunaire de la Colchide était essentielle pour comprendre le personnage de Médée, de la même façon Pasolini se sert du paysage africain pour représenter les Erinyes.

En effet, l'aspect archaïque, barbare, n'est pas recherché dans des figures humaines mais plutôt dans la nature, dans les chevelures des arbres ou bien dans une lionne blessée. Cette participation directe du paysage naturel au détriment d'une représentation plus anthropomorphe trouve son explication dans les mots de Pasolini :

Les Furies ne sont pas représentables sous l'aspect humain. Aussi je voudrais les représenter sous un aspect non-humain. Ces arbres, par exemple, perdu dans les silences de la forêt, monstrueux, terrifiants. Le terrifiant de l'Afrique c'est sa solitude...les formes monstrueuses de la nature... Les silences profonds et terrifiants. L'irrationnel est animal. Les Furies sont les déesses du moment animal de l'homme. »²¹

Egalement, le conflit entre les Erinyes et le monde moderne se conclue forcément avec la victoire de ce dernier, comme le montre le passage de la métamorphose en Euménides. Pasolini choisit de représenter ce moment clé à travers des suggestions visuelles où la parole est presque absente et la composante émotive domine sur l'aspect verbal. La première possibilité nous est évoquée par une danse de la tribu Wa-gogo :

Dans le passé – le passé, disons, jusqu'à il y a quelques années, c'était un rite avec des significations précises, religieuses, peut-être cosmogoniques. Maintenant, vous voyez, le peuple Wa-gogo qui autrefois accomplissait ces gestes pour de vrai les répète gaiement, pour jouer, en les dépouillant de leur antique signification sacrée.²²

Si cette danse est exclusivement masculine, une seconde possibilité nous est offerte, personnifiée cette fois par un groupe de femmes qui célèbrent une fête de mariage :

Les parures, les démarches, la danse, les gestes, les tatouages des visages, sont les signes d'un ancien monde magique [...] Mais ce monde magique se donne ici comme une tradition, comme un antique esprit autochtone qui refuse de se perdre.²³

Pasolini observe avec amertume que ces rites et ces danses sont désormais dépouillés de leurs valeurs sacrés, ce qui témoigne l'aspect négatif de la culture occidentale, capable d'annuler la culture africaine en la réduisant aux aspects folkloriques.²⁴

Néanmoins, l'Afrique est encore une alternative possible, juste en vertu de l'insouciance et de la disponibilité envers le futur²⁵ que Pasolini reconnaît encore présentes dans le peuple africain. Le final, donc, comme il était déjà dans *Medea*, est un espace encore ouvert. Ici, le monde qui naît avec difficultés de l'union entre un monde primitif (les Erinyes) et l'Occident

²⁰ *Appunti per un'Orestiade Africana*, <http://www.youtube.com/watch?v=Dfoyh3SCFOo>, 20-12-12.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, op. cit. p. 180.

²⁵ *Appunti per un'Orestiade Africana*, <http://www.youtube.com/watch?v=Dfoyh3SCFOo>, 20-12-11.

rationnel (Athéna) peut encore se remplir de contenus positifs. Cette ouverture à la possibilité est donc symbolisée par la suspension du final et par les mots de Pasolini, qui s'accompagnent à une dernière synthèse entre le passé (la vie quotidienne dans les champs) et le futur (une chanson de la révolution russe) :

Le monde nouveau est instauré. Le pouvoir de décider de son propre destin, au moins formellement, est aux mains du peuple. Les anciennes divinités primordiales coexistent avec le monde de la raison et de la liberté. Mais comment conclure ? La conclusion définitive n'existe pas, elle reste en suspens. Une nation nouvelle est née. Ses problèmes sont infinis, mais les problèmes ne se résolvent pas, ils se vivent. Et la vie est lente. La marche vers le futur n'a pas de solution de continuité. Le travail d'un peuple ne connaît ni rhétorique ni délai. Son futur est dans sa fièvre du futur. Sa fièvre est une grande patience.²⁶

V.2. Le pessimisme de la fin : *Petrolio*.

La dernière œuvre de Pasolini fut publiée seulement en 1992, dix-sept ans après la mort de l'intellectuel : le texte se présente donc inachevé, matériel hétérogène à niveau stylistique, linguistique et, naturellement, sur le plan de la matière narrative²⁷. Face à la relative absence d'une littérature critique, et en tenant compte de la complexité du texte, la difficulté d'analyser cet ouvrage est donc évidente : de plus, dans le cadre d'une réflexion qui se veut axée essentiellement sur *Medea*, chaque remarque risque de résulter partielle, sinon réductrice pour une compréhension exhaustive de l'ouvrage dans sa totalité.

Néanmoins, les points de contact avec *Medea* sont évidents et même s'ils ne se concrétisent pas toujours dans des références précises (c'est qui est le cas du récit des Argonautes), ils sont également visibles à travers des choix stylistiques ou thématiques. Pour cette raison, dans une opération similaire à celle que j'ai affronté dans les *Appunti per un'Orestiade africana*, il m'est apparu nécessaire de rapprocher ces deux ouvrages pour chercher d'esquisser un discours qui puisse retrouver le fil rouge qui sous-tend à leur composition. Mes réflexions pourraient être partielles, mais elles nous seront toutefois utiles pour comprendre la dernière phase du parcours pasolinien, à la lumière, cette fois-ci, du désespoir et de la dénonciation apocalyptique qui caractérise sa pensée dans les années '70.

Nous pouvons partir d'une affirmation de Franco Fortini à propos de *Petrolio* :

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ « Sto lavorando a un romanzo. Deve essere un lungo romanzo, di almeno duemila pagine. S'intitolerà *Petrolio*. Ci sono tutti i problemi di questi venti anni della nostra vita italiana politica, amministrativa, della crisi della nostra repubblica: con il petrolio sullo sfondo come grande protagonista della divisione internazionale del lavoro, del mondo del capitale che è quello che determina poi questa crisi, le nostre sofferenze, le nostre immaturità, le nostre debolezze, e insieme le condizioni di sudditanza della nostra borghesia, del nostro presuntuoso neocapitalismo. » Cette déclaration est reportée par Paolo Volponi, en reprenant une conversation qu'il avait eu avec Pasolini quelque jours avant son assassinat, dans Angela MOLTENI, *Il mondo contemporaneo in Petrolio, l'ultima fatica narrativa di Pasolini*, http://www.pasolini.net/narrativa_petrolio.htm, 29-12-12.

In questo libro Pasolini replica tre suoi temi tra i preferiti: la saldatura fra Dc e fascisti, la distruzione del popolo e delle sue virtù, la trasformazione della vecchia gioventù nella nuova e orribile neo-borghese.²⁸

Encore une fois, Pasolini semble donc concentrer son attention sur la période de transition entre un monde antique – le monde des bourgades ou du Frioul paysan - et la société de consommation, orientée vers le bien-être et l'uniformisation. Dans *Medea* le cinéaste avait exprimé la contradiction de ce moment de passage à travers le couple mythique Jason-Médée, symbole à la fois de la modernité rationnelle et du monde archaïque et mythique. Ce dédoublement, qui se reflète dans la structure binaire de certaines scènes – les visions de Médée – ainsi que dans le personnage de Chiron, est repris, amplifié dans *Petrolio* à travers le personnage de Carlo Valletti. Encore une fois Pasolini exclue de son discours la logique conciliatoire de la dialectique et, comme le souligne Marco Bazzocchi, « lo sfondo di una crisi cosmologica inquadra lo sdoppiamento del protagonista, nel momento in cui un intero mondo si è trasformato. [...] »²⁹.

Le protagoniste de *Petrolio*, Carlo, vit un premier dédoublement au début du livre, lorsqu'il observe son corps tomber du balcon, puis se séparer en deux parties :

[...] il suo corpo era lì, che giaceva tra quegli oggetti degradati, come in un nudo retrobottega ; a cospetto solo del cielo che si stendeva sopra di lui³⁰.

La chute de Carlo est parallèle à celle du masque social que l'homme a porté jusqu'à ce moment. De plus, dans la mesure où la cause de cette crise était rapportable à une désagrégation du personnage ou – en termes psychanalytiques – à une névrose, il est inévitable que les conséquences de cette crise se reflètent dans un dédoublement physique. Ainsi, deux êtres « la cui natura non è certamente umana »³¹ se disputent le corps de Carlo : le premier, nommé Polis, nous est décrit avec un aspect angélique, le second, Tetis, est au contraire un être infernal. Nous nous retrouvons donc avec deux personnages, dont la hiérarchie entre Carlo/Polis, et Carlo/Tetis, nous dit Pasolini est uniquement d'ordre social :

Carlo primo è infatti come ho detto un ingegnere, lavora ai vertici di uno dei principali Enti dello stato italiano, fa parte del "potere silenzioso" ma non per questo meno prepotente, anzi! Proviene da una famiglia ricca, perbene, religiosa ecc. ecc. mentre per Carlo secondo [...] non potrei adoperare

²⁸ « Dans ce livre Pasolini reprend trois sujets parmi ses préférés: la soudure entre la DC et les fascistes, la destruction du peuple et de ses vertus, la transformation de la vieille jeunesse en une nouvelle, horrible et neo-bourgeoise. », Franco FORTINI, "Il Sole 24 ore", 8 novembre 1992.

²⁹ « Une crise cosmologique en arrière-plan encadre le dédoublement du protagoniste, au moment où un monde entier s'est transformé [...] », Marco Antonio BAZZOCCHI, *L'educazione del centauro, sdoppiamento e pedagogia in Pasolini*, dans *L'immaginazione mitologica – Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, ed. Pendragon, Bologna, 1996.

³⁰ « [...] Son corps était là, couché parmi ces objets délabrés, comme dans une arrière-boutique dépouillée; en présence seulement du ciel qui s'étendait au-dessus de lui », Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, op. cit. p. 38.

³¹ « Dont la nature n'est pas humaine », Pier Paolo PASOLINI, *Petrolio*, a cura di Silvia de Laude, con una nota filologica di Aurelio Roncaglia, Mondadori, Milano, 2005, p. 13.

nessuna delle forme di identificazione sociale che ho adoperato per il primo.³²

Pasolini associe au personnage de Carlo la profession d'ingénieur : comme pour Jason, où pour le centaure dans sa forme humaine, ce métier technique correspond à une nouvelle vision du monde, fasciné par le progrès mais désormais incapable de retrouver une signification dans le passé. De plus, il permet à l'intellectuel d'analyser une nouvelle classe sociale et un milieu – celui qui tournait autour des sociétés pétrolifères – qui avait commencé son ascension juste dans les années '70.

Ensuite, dans l'*Appunto 51*, Carlo vit un deuxième dédoublement: en se regardant dans un miroir il découvre être devenu une femme, et il commence à expérimenter la sexualité d'un point de vue complètement différent, même au niveau idéologique³³. La célèbre description des rapports multiples de Carlo avec une vingtaine de jeunes – l'*Appunto 55, Il pratone della Casilina* – montre à quel point le sexe est un élément constitutif du roman ; en effet, avec une conception qui est proche de *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, il est évident que l'élément sexuel est l'expression du même pouvoir que Pasolini cherche à combattre, en tant que manifestation d'un système qui produit seulement « solitudine, angoscia, disperazione, un mondo di automi con in mente il solo pensiero dello sviluppo »³⁴. Pour Pasolini, à l'aube des années '70, le pouvoir est domination, désir de possession, indifférence pour le destin des autres, égoïsme. Dans l'acceptation d'un rapport passif, qui ne demande rien et qui fait du corps l'objet de la jouissance d'autrui, Carlo s'oppose donc à son double, symbole des abus du pouvoir. En plus, avec le paysage désolé de la périphérie romaine sur le fond, Carlo semble célébrer une sorte de rituel, car la répétition et la description mécanique et obsessive des détails portent à une prise de conscience ultérieure : d'un côté, certes, il y a la réification du corps et la condamnation du sexe comme objet de consommation, mais de l'autre, la passivité mécanique avec laquelle il reçoit ses amants semble être le seul geste possible pour refuser le désir de possession et prendre conscience de la réalité. On retrouve le même type de rapport dans une autre scène qui a comme toile de fond un rapport sexuel, celui de Carlo avec Carmelo, serveur d'un restaurant. Plus encore que dans l'*Appunto 51*, il me semble que ce rapport se rapproche fortement de la symbolique du sexe opérée dans *Medea*. En effet, si l'on reprend le scénario du film nous pouvons observer que le rapport entre la femme et l'homme se conduit sous le signe du sacré :

Ed è con gratitudine, come di qualcuno che si senta rinascere alla vita, che si lascia possedere da

³² « Carlo le premier, comme je le disais, est en fait un ingénieur, travaillant au sommet de l'un des principaux organes de l'Etat italien, il fait partie d'un «pouvoir silencieux», mais non moins écrasant, en effet, Il vient d'une famille riche, respectable, religieuse, etc. tandis que pour Carlo Second [...] je ne pouvais pas utiliser toutes les formes d'identification sociale que j'ai utilisé pour Carlo Premier.», Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, op. cit. p. 37.

³³ Pasolini ne connaissait probablement pas *Selbstversuch* de Christa Wolf, mais il est intéressant relever que les deux intellectuels s'interrogent sur une thématique similaire (le changement de sexe) plus ou moins dans les mêmes années – *Selbstversuch Traktat zu einem Protokoll* date du 1972. Cf. Christa WOLF, *Unter den Linden*, Luchterhand, 1974.

³⁴ Simona CONSONI, *Petrolio*, relatore prof. Walter Pedullà, Università degli Studi di Roma La Sapienza, A.A. 2011-12., www.pasolini.net.

Giasone, secondo i diritti della sua gioventù, possedendo a sua volta in lui la rigenerazione della vita.³⁵

Parallèlement, on retrouve le même type de description, même si plus crue, dans la rencontre de Carlo avec Carmelo : certes, la composante liée à la possibilité de donner la vie y est absente, mais il y par contre une abondance de mots comme *gratitude*, *larmes*, *émotion*, ainsi que la sensation de quelque chose d'absolu qui vient de s'accomplir à travers l'acte sexuel.

Era certamente un miracolo. Come un sentimento di gloria l'animava tutto. Gli veniva d'alzare il viso e gli occhi al cielo, ma senza ringraziare Dio: la gioia che credeva di aver avuto era più forte di chi gliel'aveva concessa.³⁶

La soumission complète que Carlo, en tant que femme, offre à Carmelo prélude à une nouvelle réflexion sur le pouvoir: la métamorphose, comme pour le devin Tirésias, non seulement lui donne la possibilité d'explorer l'univers féminin mais, en plus, il lui fait connaître une conception différente de la sexualité et donc des mécanismes du pouvoir.

Si ricordava bene di quand'era uomo, e di quando aveva anche lui un membro come quello di Carmelo. Si ricordava bene il rapido meccanismo, preceduto da un'immensa, affabulante mitologia del sesso femminile. Ma tutto ciò non era niente in confronto all'enormità della sua attesa di femmina, perché possedere non è niente in confronto all'essere posseduti, fare violenza non è niente in confronto al subire violenza.³⁷

Si le sexe masculin est associé au pouvoir, donc à la bourgeoisie, au capitalisme et à son désir de domination, le sexe féminin est au contraire l'emblème de l'attente du peuple, d'un sous-prolétariat qui ne contrôle pas les événements mais les attends et les subit patiemment, et qui est donc exclu de la sphère du pouvoir³⁸. Encore, cette métamorphose, loin d'être un choix seulement esthétique, se révèle fondamentale, compte tenu de l'importance donnée au corps par Pasolini. Si le discours sur le sexe est parallèle au dévoilement des structures du pouvoir c'est donc seulement à travers l'expérimentation

³⁵ «Et c'est avec gratitude (comme quelqu'un qui se sent renaître à la vie) qu'elle laisse Jason la posséder, selon les droits de sa jeunesse, possédant à son tour en lui la régénération de la vie », Pier Paolo PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 507.

³⁶ « C'était sûrement un miracle. Il était animé d'un sentiment comme de joie. Il avait envie de lever son visage et ses yeux au ciel, mais sans remercier Dieu. La joie qu'il croyait avoir obtenu était plus forte que celui qui l'a lui avait donnée. », Pier Paolo PASOLINI, *Petrolino*, op. cit. p. 304.

³⁷ « Il se souvenait très bien de quand il était un homme, et il avait un membre comme celui de Carmelo. Il se souvenait du mécanisme rapide, précédé par une mythologie immense, fantastique, du sexe féminin. Mais tout cela n'était rien en comparaison de l'énormité de son attente de femme, parce que la possession n'est rien comparé à être possédée, faire violence n'est rien comparé à subir la violence », *Ibidem*, p. 328.

³⁸ «Mettons que je vois la femme aussi comme...une exclue», affirme Pasolini dans son entretien avec Jean Dufлот. Le journaliste à son tour remarque que « la représentation de la femme ne se traduit pas chez vous par le rabaissement moral systématique, ou la volonté de l'enlaidir, par l'imagerie exclusive et péjorative de sa sensualité, de son animalité », Pier Paolo PASOLINI, *Entretien avec Jean Dufлот*, op. cit. p. 136. D'autre part, il est aussi possible que Pasolini utilise l'inversion homme/femme pour explorer sa propre homosexualité. Cf. en propos, Fabio M. FRANCESCHELLI, Lo strano caso di P.P. Pasolini e dell'ing. Carlo Valletti, dans http://www.pasolini.net/narrativa_petrolio_lostranocaso.htm, 05/09/12.

d'un corps différent qu'il sera possible de changer son propre point de vue, car ce corps nouveau lui permet de vivre dans la chair – et non seulement dans la théorie - un différent système de valeurs. Nous retrouvons encore ce discours explicité dans le célèbre *Appunto 67*, intitulé *Il fascino del fascismo* (Le charme du fascisme) :

Ci sono delle cose – anche le più astratte e spirituali – che si vivono solo attraverso il corpo. Vissute attraverso un altro corpo non sono più le stesse. Ciò che è stato vissuto dal corpo dei padri non può più essere vissuto dal nostro. [...] ³⁹

Cette réflexion, qui se fonde sur le besoin de comprendre la génération des pères (le Passé) et parallèlement sur l'impossibilité de le faire, représente le paradoxe auquel est condamné toute tentative de compréhension. Son explication sera ensuite approfondie dans *l'Appunto 124*, titré significativement *La nuova periferia* (La nouvelle périphérie) ⁴⁰ dans lequel, en regardant les gens à l'arrêt du bus, Carlo remarque la transformation irréversible de la nouvelle société :

Quella gente *non* era più quella di un tempo [...], quella gente *non* creava più il proprio modello umano, quella gente *non* opponeva più la sua cultura a quella dei padroni, quella gente *non* conosceva più la santità della rassegnazione, quella gente *non* conosceva più la silenziosa volontà della rivoluzione. Tutto ciò era espresso dalla loro presenza fisica, dal loro modo di essere: dal loro corpo. ⁴¹

Dans le personnage de Carlo, dans ses dédoublements multiples, réside l'unité du roman, autrement conçu comme composition volontairement hétérogène. Ainsi, les digressions qui s'entrelacent avec les vicissitudes de Carlo sont très variées, et elles forment une vaste fresque sur le monde politique, économique et sociale de l'Italie au début des années 70. Parmi ces insertions se trouvent les chapitres qui vont de *l'Appunto 36* à *l'Appunto 40* et qui, dans une vingtaine de pages, constituent la référence la plus évidente au mythe de Médée. Ces chapitres – restés en forme de brouillon- portent le titre des *Argonauti* et ils reproduisent en forme moderne le mythe du premier voyage.

Le prétexte est une première mission de Carlo pour le compte de l'ENI ⁴², et le choix de situer le voyage en Moyen Orient n'est pas dû au hasard : dans les années '60, en effet, la

³⁹ «Il y a des choses - même les plus abstraites et spirituelles - que nous vivons que par le corps. Si nous les vivons à travers un autre corps elles ne sont pas les mêmes. Ce qui a été vécu par le corps des pères ne peut plus être vécu par le nôtre. [...]», Pier Paolo PASOLINI, *Petrolio*, op. cit. p. 278.

⁴⁰ Ce chapitre reprend en partie le célèbre article paru dans les *Scritti corsari*, intitulé *Contro i capelli lunghi*, Pier Paolo PASOLINI, *SPS*, op. cit. p. 271.

⁴¹ «Ces gens n'étaient plus ceux d'autrefois [...], ces gens ne créaient plus leur propre model humain, ces gens n'opposaient plus leur culture à celle des patrons, ces gens ne connaissaient plus la sainteté de la résignation, ces gens ne connaissaient plus la volonté silencieuse de la révolution. Tout cela était exprimé par leur présence physique, par leur façon d'être : par leur corps.», Pier Paolo PASOLINI, *Petrolio*, op. cit. p. 529.

⁴² ENI (Ente Nazionale Idrocarburi) est une entreprise créée en 1952 par l'état italien, successivement privatisée. Les vicissitudes liées à l'ENI et à ses liaisons avec la politique italienne constituent l'un des points les plus importants de *Petrolio*. Il faut noter, d'ailleurs, que Pasolini cache dans ses personnages – dont le plus célèbre est Troya – la biographie de beaucoup de personnes liés à l'ENI.

société pétrolière italienne, sous la présidence de Mattei, avait signé un accord avec le gouvernement de l'Iran et, parallèlement, avait investi en Afrique un grand capital sans obtenir aucun bénéfice en termes économiques⁴³. Le voyage des Argonautes est donc situé à la fois en Iraq, à Dubaï, et au Kuwait, lieux plus fantastiques que réels, où Jason prend quand-même contact avec le frère du shah⁴⁴. Pour ce que nous pouvons déduire des brouillons, Pasolini avait décidé d'écrire le texte de ces chapitre entièrement en néo-grec – «il neo greco letterario usato da Kavafis»⁴⁵, dans une opération qui est très proche de celle pensée originellement pour *Medea*: en effet, dans le premier scénario, ainsi que dans son dialogue avec le producteur Franco Rossellini, Pasolini avait déclaré vouloir insérer des extraits en grec chantés – ou prononcés – par Maria Callas⁴⁶. Evidemment, l'insertion d'un morceau dont la signification échappe au public se pose sur la même ligne qui privilégie la composante préverbale (les musiques, les silences, les chants rituelles de femmes) et qui domine dans tout le film. Il me semble, à ce point, qu'une comparaison avec *Petrolio* puisse être intéressante, car Pasolini justifie le recours au grec dans son roman avec ces mots :

Queste pagine stampate ma illeggibili vogliono proclamare in modo estremo – ma che si pone come simbolico anche per tutto il resto del libro – la mia decisione : che è quella non di scrivere una storia, ma di costruire una forma (come risulterà meglio più avanti): forma consistente semplicemente in qualcosa di scritto.⁴⁷

Néanmoins, dans *Petrolio* Pasolini s'arrête longuement sur la signification du premier voyage mythique : à travers le personnage d'Orphée il réfléchit sur la condition des Argonautes, destinés à être les premiers, mais aussi les derniers, à explorer un monde qui n'était pas encore décrit sur la carte⁴⁸.

Se tornate indietro con le nuove notizie, nessuno mai potrà più viaggiare come avete fatto voi (cioè a gettare fondamenta di sogno per ulteriori viaggi realistici).⁴⁹

Les mots d'Orphée font l'écho du discours pasolinien sur la dévastation portée par la colonisation dans le Tiers Monde et ils reprennent donc le discours commencé avec

⁴³ *Petrolio* se pose aussi comme un résumé et une analyse approfondie de l'histoire complexe qui lie l'ENI et le monde politique italien entre 1950 et 1975 : Pasolini avait eu l'occasion de lire le texte de Giorgio STEIMETZ, *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, Ami, Milano, 1972 et il l'avait utilisé comme source primaire pour son roman.

⁴⁴ La référence au shah n'est pas le fruit du hasard : en 1952 Enrico Mattei signe un accord très important avec le shah Reza Pahlavi qui porta, le 8 septembre 1957, à la création de la Sirip (Società Irano-Italiana dei Petroli). www.eni.com, le 02-01-2012.

⁴⁵ « [...] le neo-grec littéraire utilisé par Kavafis », Pier Paolo PASOLINI, *Petrolio*, op. cit. p. 167.

⁴⁶ Cf. Pier Paolo PASOLINI, *Medea*, op. cit. p. 518-520.

⁴⁷ « Ces pages imprimées mais illisibles veulent proclamer d'une façon extrême – mais qui est symbolique pour tout le reste du livre – ma décision: je ne veux pas écrire une histoire mais construire une forme (comme cela résultera mieux par la suite) : une forme qui consiste simplement dans quelque chose d'écrit. », Pier Paolo PASOLINI, *Petrolio*, op. cit. p. 167.

⁴⁸ À ce propos Pasolini crée le néologisme *mappizzare*, cf. Pier Paolo PASOLINI, *Petrolio*, op. cit. p. 148. Cf. aussi les premières pages de *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss, dont nous avons déjà souligné les points de contact avec Pasolini, p. 33-45 du présent travail.

⁴⁹ « Si vous retournez en arrière avec les nouvelles, personne pourra plus voyager comme vous l'avez fait (c'est-à-dire jetant les fondations de rêve pour des voyages réalistes ultérieurs) », P. P. PASOLINI, *Petrolio*, op. cit. p. 212.

Médée. De plus, le testament d'Orphée est très proche au final de *Médée*, lorsque la femme, montée sur le toit de sa maison avec les corps de ses fils dans les bras répond à Jason que « Niente è più possibile ormai »⁵⁰. La dernière période de la vie et de la production artistique de Pasolini est donc marquée par la fin des illusions et des espoirs : son profil de poète incompris, de prophète inécouté et de citoyen déçu trouve dans *Petrole* son accomplissement.

Conclusions partielles.

Comme nous l'avons vu, le retour au mythe coïncide pour Pasolini avec l'utopie de concilier les valeurs du passé avec la marche vers le progrès prospectée par le futur capitaliste. L'attention qu'il porte pour le Tiers Monde à l'aube des années 1970 est marquée par le passage du colonialisme européen à une forme de démocratie : il envisage alors de réécrire l'*Orestie* en Afrique, tout en s'interrogeant sur la possibilité de garder les traditions des villages avec le processus de modernisation. Le résultat est un collage composite, qui laisse affleurer l'illusion du poète pour la coexistence ultime de ces deux aspects.

Sans doute, Pasolini se montre moins optimiste dans *Petrolio* : là où, dans sa *Medea*, la rencontre sexuelle gardait encore sa dimension sacrée, dans le roman elle est réduite à produit de consommation, acte mécanique qui seul de temps en temps ouvre l'individu à un sentiment de communion avec l'immensité. Le pessimisme du poète est désormais total : après l'abjuration à sa *Trilogia della vita*, il ne lui reste que d'enquêter dans cette nouvelle société de consommation, avec un regard de plus en plus amer et désormais sans illusions.

⁵⁰

« Rien n'est plus possible, désormais », Pier Paolo Pasolini, *Medea*, op. cit, p. 535.

CHRISTA WOLF (1929-2011)

La Medea che viene dall'Est

La pioggia leggera e incessante, così tipica di Berlino, si accompagna al vento freddo che spazza i viali del cimitero di Dorotheenstädtischer. È qui che, accanto alle tombe di Bertold Brecht, di Heiner Müller, di Fichte et di Marcuse, viene sepolta Christa Wolf, scomparsa a 82 anni dopo una lunga malattia il 1 dicembre 2011. Una folla silenziosa di amici e ammiratori attende l'inizio della cerimonia: la cappella può accogliere solo un piccolo gruppo di persone, tra le quali si intravedono i familiari e qualche viso noto, come il premio Nobel Günter Grass e lo scrittore Volker Braun. Com'è inevitabile, i discorsi commemorativi ripercorrono non solo una vita vissuta nel segno dell'*engagement*, ma anche - e forse soprattutto - le tracce di un periodo storico su cui ancora non si è spento il dibattito. Nel suo intervento Günter Grass sceglie infatti di ricordare proprio la durissima campagna diffamatoria alla quale fu sottoposta la Wolf all'uscita di *Was bleibt*, nel 1990¹: "Quanta miseria nell'anno dell'unità tedesca"² - dirà Grass, ricordando la mancanza di scrupoli di alcuni giornalisti :

Aus sicherem Port und berauscht von jenem Gratismut, der offenbar als Topfpflanze besonders gut in Redaktionsstuben gedeiht, warf man der Autorin vor, zu feige gewesen zu sein, ihre Erzählung gleich nach der Niederschrift veröffentlicht zu haben.³

È noto, infatti, che la vincitrice del premio Büchner nel 1980, la scrittrice ascoltata ed rispettata all'Est come all'Ovest, divenne, subito dopo la caduta del Muro, un bersaglio privilegiato nell'ambito di quella liquidazione, di quella *Abwicklung*⁴ che segnò il destino di

¹ Christa WOLF, *Was bleibt*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1990.

² « Dal loro porto sicuro i giornalisti occidentali, ubriachi del coraggio facile, che a quanto pare cresce particolarmente bene nelle redazioni, rimproveravano all'autrice di non aver avuto il fegato di pubblicare il racconto prima della caduta del muro », Günter Grass, *Abschied von Christa Wolf*, Frankfurter Rundschau, 14-12-2011, traduzione di Emilia Benghi. In particolare, Grass fa riferimento alla campagna diffamatoria che seguì la pubblicazione del romanzo: Christa Wolf fu accusata di opportunismo e di atteggiarsi a vittima postuma, volendo punire così la sua scelta di non abbandonare la DDR. Ovviamente non si tenne conto che il testo, a parte qualche modifica di carattere stilistico, era stato elaborato già nel 1979. Per approfondire la vicenda editoriale di *Was bleibt*, cf. Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf - dalle sponde del mito*, Franco Angeli, Milano, 1998.

³ *Ibidem*.

⁴ Come sottolinea Matteo Galli, il termine *Abwicklung* ha "molteplici significati, ma [...] in questa fase venne a significare una cosa soltanto: liquidazione, smantellamento", cf. Michele Galli, *Cronache di Atlantide*, in Michele Sisto (a cura di), *L'invenzione del futuro, breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra ad oggi*, Libri Scheieller, Milano, 2009, p. 222-228.

tutto il complesso apparato che era stata la DDR. Non è un caso, allora, che nel 2011 Grass scelga di orientare il suo discorso proprio sul rapporto tra i media – in particolare la stampa – e la figura della Wolf, quasi a sollecitare un'ulteriore riflessione critica da parte di quei giornalisti che non esitarono ad annullare la figura dell'intellettuale, colpevole soprattutto di aver voluto affermare la propria identità senza abbandonare la società socialista in cui era vissuta per quarant'anni. Persino in rete, dove i toni si fanno facilmente più accesi e la riflessione critica cede spesso il passo alle affermazioni perentorie, l'elegia e il compianto si alternano a commenti poco indulgenti⁵. Christa Wolf come capro espiatorio di una società, simile alla Medea da lei rivisitata? Le Voci su di lei non sono ancora spente, e il loro eco lascia, ancora oggi, la domanda aperta.

«Sono un personaggio sul quale si può proiettare di tutto»⁶, ha dichiarato Christa Wolf in un'intervista rilasciata a Jörg Magenau nel 1994. La sua voce critica, la sua identità consapevole di tedesca orientale aveva fatto di lei un'icona tra gli *Ossi* – un altro dei tanti vocaboli nati all'ombra del Muro – così come, all'Ovest, era riuscita a guadagnarsi il rispetto e la considerazione di tanti lettori. Non basta: nei suoi romanzi le femministe vi avevano letto una proposta per una nuova fisionomia dei rapporti tra i sessi, così come l'attenzione ai temi pacifisti e alla cura del delicato sistema ambientale le aveva conquistato le simpatie delle varie correnti ecologiche. Inevitabilmente, chi ha tanti ammiratori presta facilmente il fianco ai denigratori: ecco così che Christa Wolf diventa la “poetessa di Stato”⁷, la personificazione stessa dell'intellettuale privilegiata dal regime. Polemiche sterili che spesso nulla hanno a che fare con la letteratura, ma che ben dimostrano il profondo legame dell'autrice con la storia della Germania. «Christa Wolf is an *East German women writer* and consideration must be given to each facet of her identity if one is to do justice to her work.»⁸: se è difficile delineare con pochi tratti la personalità di un'autrice tanto complessa, è pur vero che forse, tra tutte, questa definizione di Anna Kuhn ha il pregio di situare la biografia e il lavoro della Wolf in un preciso contesto storico-sociale, a mio avviso indispensabile per una corretta interpretazione della sua opera.

Christa Wolf, infatti, è una scrittrice della Germania *Est*: in un periodo in cui la nazione tedesca divisa rappresentava in Europa lo scontro in atto tra le due grandi potenze mondiali durante la Guerra Fredda, questa precisazione è utile per ritracciare le coordinate storiche, ma soprattutto ideologiche, di un periodo ben determinato. L'impegno politico è infatti una costante di tutto il lavoro della Wolf, in un momento di grandi fermenti in cui lei - come altri intellettuali militanti – aveva creduto nella possibilità di riformare il sistema socialista

⁵ Cf. i commenti apparsi sul sito <http://eastjournal.net/> in risposta all'articolo di Gaetano Veninati, *KULTURA: È morta Christa Wolf*, del 1 dicembre 2011.

⁶ Cf. Jörg MAGENAU, *Christa Wolf*, Kindler Verlag, Berlin, 2002, p. 15.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Anna Katharina KUHN, *Christa Wolf's Utopian Vision – From Marxism to Feminism*, Cambridge University Press, New York, 1988, p. 4.

riconoscendone col tempo i limiti e gli irrigidimenti, ma anche la grande carica utopica⁹. Negli anni successivi, Christa Wolf si interrogherà a lungo sulle ragioni di questa *Entscheidung*, di questa scelta di campo incondizionata:

La mia, che è oggi la generazione più vecchia, ha vissuto la DDR nei suoi primordi, e naturalmente aveva un legame diverso con lo Stato, il Partito e le strutture rispetto a quella di chi oggi ha trent'anni, che sin dall'inizio non aveva alcun rapporto diretto e che ha – rispetto a tutto ciò – un atteggiamento più critico e distanziato.¹⁰

Non bisogna dimenticare che molti intellettuali avevano scelto la DDR dopo l'esilio: Bertold Brecht e Anna Seghers, certo, ma anche Hans Mayer e Ernst Bloch, entrambi docenti a Lipsia nel periodo in cui la Wolf frequentava l'Università. Per entrambe le generazioni la DDR aveva rappresentato l'occasione concreta di costruire un mondo radicalmente diverso, e la carica utopica di quegli anni riecheggia costantemente nelle opere della scrittrice. Tuttavia, proprio questi intellettuali antifascisti, portatori di quei valori positivi ignari ai padri invischiati nel nazismo, rappresenteranno col tempo un nucleo problematico con il quale confrontarsi:

Ich habe begriffen, daß irgendwann – vielleicht nicht auf einmal, vielleicht endgültig erst heute – die Taue gerissen sind, die unser Lebensnetz an gewissen Halterungen befestigt hatten. Taue, die man nicht nur Sicherungen, auch Fesseln nennen konnte. Die vor uns würden für immer von ihnen gehalten und an sie gebunden sein; die nach uns haben die Taue gekappt und sehen sich, losgelöst, frei, zu tun und zu lassen, was ihnen beliebt. Wir würden uns nie mehr auf jene Bindungen verlassen können, sie aber auch, und sei es als Sehnsucht nach ihnen, nie ganz loswerden.¹¹

La sensazione di far parte di questa generazione di mezzo, ormai priva dello slancio ideale ma anche della durezza che aveva caratterizzato quel gruppo di reduci e nello stesso tempo in difficoltà a stabilire un comune terreno di dialogo con i giovani cresciuti all'ombra della SED, è un tema che con il passare del tempo si farà sempre più presente nell'opera di Christa Wolf.

La scrittrice, che aveva accolto – pur con qualche riserva – il programma stabilito alla conferenza di Bitterfeld¹², si allontanerà progressivamente dalla politica culturale imposta dall'alto, per veicolare, attraverso la sua scrittura, la difficoltà di dire "Io" in una società illiberale. Inevitabilmente, il processo di scoperta dell'identità affiancherà l'amara esperienza

⁹ «Like many of her compatriots, Wolf saw in socialism the means for achieving a qualitatively new and morally superior social order that would help prevent a repetition of recent German history by transforming human beings from objects into subjects of history.», *Ivi*.

¹⁰ Anna CHIARLONI, *conversazioni con Christa Wolf, Christa WOLF al Salone del Libro di Torino, 24 maggio 1997*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 65.

¹¹ «Ho capito che chissà quando – forse non di colpo, forse solo oggi definitivamente – si sono spezzati i cavi che avevano fissato a certi attacchi la rete della nostra vita. Cavi che si possono definire non solo dispositivi di sicurezza, ma anche catene. Quelli prima di noi che ne sarebbero stati trattenuti e insieme vincolati per sempre; quelli dopo di noi hanno tagliato i cavi e ora si vedono affrancati, liberi di fare o non fare a piacer loro. Noi non avremmo mai più potuto contare sui quei vincoli, ma nemmeno sbarazzarcene completamente, non fosse altro che per nostalgia.», Christa Wolf, *Störfall – Nachrichten eines Tages*, Luchterhand, München, 2001 (1988), p. 56.

¹² Cf. cap. I di questa tesi, *Percorsi biografici*, p. 147-160.

della disillusione, nonché la constatazione dell'irrigidimento di un potere teso ormai unicamente a conservare se stesso. Il legame con la comunità socialista, e soprattutto con l'utopia che ne era alla base, resta comunque un tratto fondamentale, che influirà anche successivamente, quando la Repubblica Democratica Tedesca sarà liquidata bruscamente dalla storia. Il confronto dell'autrice con la propria biografia, con tutte le crisi d'identità e le riflessioni che ne conseguono, è quindi un elemento imprescindibile per comprendere la trama – d'infanzia e non – che sottende ai suoi romanzi. A mio avviso, dire che Christa Wolf è una scrittrice della Germania Est significa, quindi, non solo riconoscere un dato storico ma soprattutto valorizzare e approfondire le conseguenze che questa scelta – politica e poetica – ha comportato nel suo percorso umano ed artistico. Come scrisse la stessa Wolf a Volker Braun in una lettera del 1993:

Das Schlimmste ist
wir haben dieses Land geliebt
(Regieanweisung: tosendes Gelächter)

Dass das Andere
nicht das Unsere war
dass wir es zu dem Unseren auch nicht machen konnten
das war und ist allerdings unser Problem
Überanstrengte Leben
Hatten wir keine Wahl
Ich Volker hätte damals eine Wahl gehabt
Warum haben ich mich nicht verweigert

Ich weiß es nicht mehr

Das Gedächtnis
ist ein tückischer Filter.¹³

D'altra parte, benché il suo status di cittadina orientale sia determinante nel percorso poetico di Christa Wolf, il suo stesso retaggio biografico l'ha portata a confrontarsi continuamente con i grandi punti di rottura – ideologici e politici – attraversati dalla Germania, dal periodo sotto il nazismo, ai quarant'anni di divisione, fino ad arrivare, infine, al faticoso processo di riunificazione. Così, se al centro della produzione precedente la svolta del 1989 c'è la riflessione su un passato nazista comune a tutti i tedeschi – *Kindheitsmuster* – gli ultimi anni sono invece dedicati all'elaborazione del proprio ruolo d'intellettuale all'interno della DDR, anche alla luce degli scenari futuri che si aprono nella Germania unificata. La parola tedesca *Vergangenheitsbewältigung*, difficilmente traducibile in italiano, restituisce la complessità di questo lungo processo di rielaborazione: d'altra parte, proprio quest'analisi continua, che scava a fondo nella memoria personale e collettiva, indagando sul

¹³ «Il peggio è che/Abbiamo amato questo paese/(Istruzioni della regia: risate fragorose)./Il fatto è che l'Altro/non era il Nostro,/il fatto che noi non potessimo neppure renderlo Nostro/quello era ed è tuttora il nostro problema/Vita terribilmente affannata/Non avevamo scelta?/Io Volker avrei avuto allora una possibilità./Perché non mi sono rifiutata / Non lo so più. La memoria/È un filtro insidioso», La poesia è riportata da Therese Hörnigk, *Senza "partecipazione" non c'è memoria, né si dà letteratura. L'intento poetico di Christa Wolf*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf*, op. cit. p. 94.

ruolo stesso del ricordo e delle autocensure del soggetto narrante, è parallela ad un'altra ricerca, che coinvolge direttamente l'uso della lingua.

[...] meine andere Sprache, die in mir zu wachsen begonnen hatte, zu ihrer vollen Ausbildung aber noch nicht gekommen war, würde gelassen das Sichtbare dem Unsichtbaren opfern, würde aufhören, die Gegenstände durch ihr Aussehen zu beschreiben – tomatenrote, weiße Autos, lieber Himmel! – und würde, mehr und mehr, das unsichtbare Wesentliche aufscheinen lassen. Zupackend würde diese Sprache sein, soviel glaubte ich immerhin zu ahnen, schonend und liebevoll. Niemandem würde sie weh tun als mir selbst.¹⁴

Come scrive Erika Pezzo, l'altra lingua di cui parla la Wolf è quella lingua che abbraccia parole libere, «non incarcerate nelle prigioni semantiche che il potere politico, di volta in volta, di periodo storico in periodo storico, ha costruito intorno a loro».¹⁵ La ricerca della Wolf muove quindi dalla sua lingua materna, il tedesco, nel tentativo di liberarla dai significati stereotipati e dal peso della storia: leggere i suoi testi alla luce di questo percorso equivale, quindi, a riconoscere l'adesione dell'autrice a determinati codici, dominanti in un preciso momento (si pensi, per esempio, al realismo socialista della *Moskauer Novelle*, 1961), fino al suo progressivo allontanamento e messa in discussione degli stessi, quando «l'esigenza di scrivere in modo nuovo è conseguente, sia pure con distacco, a un modo nuovo di stare nel mondo».¹⁶

Non è un caso, quindi, che Anna Kuhn sottolinei la vocazione alla scrittura di Christa Wolf. Nel suo lavoro, infatti, la scrittura ha anche il compito di portare alla luce i meccanismi di smascheramento delle forme di auto censura e di auto condizionamento del soggetto, articolando la riflessione su piani diversi – il ruolo della memoria, la ricerca del consenso, la propria funzione di intellettuale – per portare il lettore a prender coscienza del difficile processo di decifrazione della realtà.

Es ist wirklich kompliziert zu schreiben. Man darf nicht zulassen, dass dieses freie Verhältnis zum Stoff, das wir uns in den letzten Jahren durch einige Bücher, durch Diskussionen und durch bestimmte Fortschritte unserer Ästhetik erworben haben, wieder verloren geht. Ich weiß nicht, ob es angebracht ist, hier über Psychologie zu sprechen. Aber es ist so, dass die Psychologie des Schreibens ein kompliziertes Ding ist und nicht gleich, einen Betrieb leiten kann, vielleicht sogar ein halbes Kulturministerium, aber schreiben kann man dann nicht.¹⁷

¹⁴ «L'altra mia lingua che aveva cominciato a crescermi dentro, ma certamente non si era ancora sviluppata del tutto, avrebbe sacrificato pacatamente il visibile all'invisibile, avrebbe cessato di descrivere gli oggetti attraverso il loro aspetto – automobili rosso pomodoro, bianche, santo cielo! - e avrebbe fatto apparire, sempre di più, l'invisibile nella sua essenzialità. Aderente sarebbe stata quella lingua, almeno questo mi pareva di saperlo, delicata e amorosa. Non avrebbe fatto del male a nessun altro che a me stessa.», *Christa WOLF, Was bleibt*, in Christa WOLF, *Sommerstück, Was bleibt*, Luchterland, München, 2001. (Aufbau Verlag, 1990), p. 228.

¹⁵ Erika PEZZO, *Christa Wolf, la passione per la parola autentica*, Per amore del mondo, Università di Verona, dicembre 2006. L'intero articolo è disponibile su www.diotimafilosofo.it, 03/03/2012.

¹⁶ Christa WOLF, *Leggere e scrivere*, in Christa WOLF, *Pini e sabbia del Brandeburgo – Saggi e colloqui*, edizioni e/o, Roma, 1990, pag. 17

¹⁷ «È davvero complicato scrivere. Non possiamo permettere che il libero rapporto con i contenuti che ci siamo conquistati negli ultimi anni grazie ad alcuni libri, ai dibattiti e ai progressi compiuti in campo artistico, vada nuovamente perduto. Non so se in questa sede sia opportuno parlare di psicologia. Ma è proprio così: la psicologia dello scrivere è una cosa complessa. Forse per un certo periodo si potrebbe essere capaci, anche se

Nonostante la profonda responsabilità di cui l'autrice si sente investita – o forse proprio in ragione di questo legame profondo con il suo pubblico – la Wolf non esita inoltre a far entrare i lettori nel suo laboratorio creativo, scegliendo di pubblicare testi importanti sia da un punto di vista artistico, come nel caso di *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*¹⁸, ma anche ideologico – si pensi alle ricerche su Medea. Questo dialogo continuo dell'autrice con il suo pubblico è in grado di contribuire notevolmente ad approfondire il percorso che porta dall'indagine storica all'elaborazione del materiale letterario evitando, per quanto possibile, una lettura troppo attualizzante o parziale.

La letteratura deve articolare un sentimento del mondo e della vita che appoggi il farsi e il trovarsi dell'uomo, il suo divenir soggetto e formare la propria identità, perché sia possibile mantenere il contatto con le proprie radici.¹⁹

Sofferamoci, infine, sulle figure di protagonista nella narrativa di Christa Wolf: Rita Seidel, Christa T., Nelly, Karoline von Günderode, Cassandra, Medea e infine tutte quelle figure femminili che popolano i romanzi e i racconti, da *Selbstversuch* a *Sommerstück* : è sufficiente scorrere velocemente i suoi romanzi per rendersi conto dello spazio riservato dall'autrice alle protagoniste femminili. Infatti, se ancora in *Der geteilte Himmel* Rita e Manfred si dividono equamente lo spazio del testo, è pur vero che alla giovane maestra e alle sue scelte si indirizzano le simpatie dell'autrice e, di conseguenza, del lettore; successivamente, in *Nachdenken über Christa T.* il panorama di figure femminili, ricche e complesse nella loro problematicità, si arricchisce con l'omonima della Wolf, il cui compito è di sviscerare il difficile rapporto tra l'io e la società civile, mentre attraverso la figura di Nelly il lettore è guidato in un'anamnesi del passato nazista. La Günderode, per certi versi simile alla sua controparte maschile – Heinrich von Kleist – nel suo sentirsi estranea ad un mondo che non li può comprendere, assume tuttavia delle sfumature più tragiche proprio in virtù del suo essere donna, relegata ai margini di un circolo intellettuale dove sono gli uomini a prevalere. Con il mito, infine, la Wolf recupera due grandi figure classiche, riscrivendo la Storia nel caso in cui, a suo avviso, la mano maschile ne abbia pesantemente deformato i tratti: se *Kassandra* presenta una visione del matriarcato e dei gruppi femminili sulle rive dello Scamandro come possibile alternativa alla violenza della guerra, in *Medea. Stimmen* l'autrice rinnega la celebre versione dell'eroina omicida per rielaborare il mito da un'altra prospettiva, riflettendo sulle logiche del potere e del capro espiatorio come soluzione alle tensioni della società. Femminile e non femminista, forse, perché in questo recupero positivo della dimensione ginocratica si intravede comunque il pericolo delle moderne amazzoni – giovani donne manipolate da una società patriarcale, sempre più orientate verso

non in modo uguale, di dirigere una fabbrica, o addirittura mezzo ministero della cultura, ma questo non significa saper scrivere...così non si può scrivere. », Cf. Jörg MAGENAU, *Christa Wolf*, op.cit. p. 177.

¹⁸ Il testo viene pubblicato nel 1983, quasi contemporaneamente nella DDR e nella BRD: nella Germania Est il testo è pubblicato nella sua forma completa, riunendo quindi le quattro lezioni di poetica tenute a Francoforte e il racconto (*Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*): vengono tuttavia espunte delle frasi giudicate dal partito ideologicamente indesiderate. Al contrario, all'Ovest, Luchterhand sceglie di pubblicare il testo integralmente, ma in due distinti volumi: *Kassandra* e *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*. La stessa scelta sarà poi seguita nell'edizione italiana delle edizioni e/o.

¹⁹ Christa WOLF, *Pini e sabbia del Brandeburgo – saggi e colloqui* -, edizioni e/o, Roma, 1990.

quei valori maschili performanti (la carriera, il successo, la competizione) che ne impoveriscono l'essenza in una generale omologazione della natura umana.

Contro una società sempre più uniformante e orientata alla corsa al progresso, la Wolf sembra quindi rivendicare una nuova *Freundlichkeit*, quella gentilezza che conforta e che sembra scorrere solo per via femminile. Infatti, con la significativa eccezione di alcuni personaggi – l'amazzone Penthesilea, l'allieva di Medea, Agamedea - la comunicazione che passa tra le varie figure femminili è quasi sempre positiva, laddove invece la comunicazione maschile è vista nel segno della deformazione del linguaggio, orientata a conservare o raggiungere i centri del potere, ma incapace di un reale riconoscimento dell'altro. Significativo, a questo proposito, è un brano di *Selbstversuch*, science-fiction in cui la Wolf immagina una scienziata alle prese con un esperimento per diventare uomo:

Non avrei mai potuto io, Anders, nominare gli stessi oggetti con le stesse parole che avrei invece usato quand'ero donna e traboccavo solo di altre parole.²⁰

Il divario tra uomo e donna riguarda, dunque, non solo la sfera del potere: una diversa concezione di linguaggio, il rifiuto della mercificazione e dell'alienazione del soggetto e – in ultimo – la capacità di amare²¹, sono tutti elementi analizzati e sviscerati a fondo dalla Wolf. Questo *fil rouge* fondamentale, che trova in *Medea* una ripresa acuta e lucida della problematica in tutta la sua complessità, sarà dunque tenuto presente nella riflessione condotta successivamente.

E' facile, talvolta, per il lettore pensare al testo di uno scrittore particolarmente amato svincolandolo da ogni rapporto con il suo presente storico e la sua biografia. Meno facile, e forse più pericoloso, è ignorare le suggestioni – ideologiche, politiche, personali – che hanno portato all'elaborazione di quello stesso testo.

Rileggere Christa Wolf e *Medea.Stimmen* alla luce di queste coordinate - scrittrice, donna e tedesca dell'Est - vuol dire quindi non solo riconoscere l'influenza di un determinato percorso ideologico, avvalorando così la biografia dell'autrice e la fitta rete dialogica che intercorre tra la storia della Germania e il suo vissuto personale, ma anche riconoscere per tempo quelle interpretazioni critiche che, partendo da questi stessi presupposti, si sono arrestate ad una lettura parziale del testo. Come si cercherà di dimostrare nelle pagine successive, infatti, *Medea. Stimmen* non può essere letto semplicemente come romanzo dello scontro tra due sistemi differenti, né come il canto del cigno di un'autrice il cui sistema di valori è quasi scomparso, o come analisi sulla condizione femminile nella fase finale del matriarcato. Tuttavia, l'interpretazione di alcuni nodi fondamentali – il ruolo del capro espiatorio, i meccanismi del potere, la ricerca della verità – risulta facilitata se si tengono presente le coordinate sulle quali, in generale, abbiamo voluto inscrivere il percorso biografico ed artistico della Wolf.

²⁰ Christa WOLF, *Selbstversuch*, in *Unter den Linden : Geschichten*, Luchterhand, Darmstadt, 1974, p. 31.

²¹ Cf. KUHN Anna Katharina, *Christa Wolf's Utopian Vision*, op. cit. p. 12.

Coerentemente con questa scelta, quindi, questo capitolo seguirà una precisa linea di orientamento: nella prima parte tratterò un breve profilo dell'autrice, con una particolare attenzione ai "momenti di crisi" che hanno determinato le sue scelte successive. La seconda parte del capitolo sarà consacrata alle fonti della Medea: la complessa rete di rimandi, in parte rintracciabile in *Voraussetzungen zu einem Text: Mythos und Bild*, successivo alla pubblicazione di *Medea. Stimmen*, mostra la volontà dell'autrice di andare oltre un mito radicato nella cultura occidentale, riportando alla luce versioni antiche note solo agli specialisti. A queste prime suggestioni si unisce una più ampia riflessione sui meccanismi persecutori del potere – condotta sul filo delle teorie di René Girard – e sul prevalere del dominio maschile, portatore di una non vita e di una cultura della violenza, interpretata alla luce delle filosofe femministe, soprattutto di area franco-italiana. Infine, dopo una terza parte dedicata all'analisi del testo, propongo – come già per la *Medea* di Pasolini – una sezione dedicata alla ricezione del romanzo. Il campionario preso in esame, soprattutto giornali tedeschi, mostra bene come i giudizi, in alcuni casi parziali, in altri persino forzati, risentano del clima politico successivo alla riunificazione della Germania, per farsi più lucidi e imparziali con il passare del tempo e la distanza geografica.

Alternando l'amarezza della disillusione a una rinnovata fiducia nell'uomo, Christa Wolf ricompone così il ritratto di una nuova Medea: senza nascondere il fallimento dell'utopia né la propria apprensione per tutte quelle vittime innocenti che la Storia, con la sua scia di violenza, continua a trascinare con sé, la sua riscrittura del mito lascia ancora intravedere uno spiraglio di speranza.

« In quale luogo io? » si chiede Medea: la risposta non è affidata alle pagine del testo, ma è rinviata al lettore, offrendo spunti di riflessione che, a distanza di diciassette anni, sono ancora quanto mai attuali nella loro dolorosa urgenza.

I. PERCORSI BIOGRAFICI (1929-2011)

«Das Subjektivste und das Objektivste verschränkten sich unauflösbar, >wie im Leben<, die Person würde sich unverstellt zeigen, ohne sich zu entblößen.»¹

Ogni 27 settembre, a partire dal 1960, Christa Wolf tenne una sorta di diario: *Ein Tag im Jahr*, uscito nel 2010, raccoglie quindi più di quaranta anni, sintetizzati in quaranta giornate datate 27 settembre. Sono pagine brevi, che colpiscono il lettore per la loro quotidianità, i gesti di ogni giorno trascritti con costanza – cucinare, invitare gli amici, comprare i fiori per il compleanno della figlia Katrin – quasi che la scrittrice volesse trasformare il boato assordante della Storia nel quieto e rassicurante mormorio del *menage* familiare. Il lettore che cercasse tra le pagine del diario l'indignazione per l'espulsione di Biermann, le angosce per gli appostamenti della Stasi o persino la commossa partecipazione ai movimenti civili dell'89 resterebbe probabilmente deluso. Eppure, tra le pagine, si intravede la lucida fotografia di un'epoca, benché, certo, "delineata da e su una determinata persona"². Come commentò la stessa Wolf, « dopo che la DDR è scomparsa, in questi fogli è conservato, puro, qualcosa delle normali vite che conducevamo »³.

La normalità di una generazione, dunque – con tutte le contraddizioni, i sensi di colpa e le ansie di riscatto – e insieme l'eccezionalità di una persona che ha sempre esposto se stessa e la sua opera alla ricerca della verità e al rischio del disincanto. «Si svolge davanti ai nostri occhi un curriculum addirittura esemplare per tutta una generazione di tedeschi» scrive Ursula Vogt⁴, e davvero si ha l'impressione che, ripercorrendo la biografia della Wolf, si possa seguire parallelamente la storia della Repubblica Democratica Tedesca, con le sue utopie, i suoi slanci e le sue clamorose disillusioni.

Nel 2000, una giovane germanista chiese a Christa Wolf di poter accedere all'archivio per consultare le recensioni di *Kassandra*. La scrittrice, sul suo diario, annotò: « A quanto pare, dallo status di contemporanea sono scivolata a quello di testimone di un'epoca »⁵, una sorta di reliquia, insomma, forse venerata ma ormai considerata appartenente al passato. Eppure, nessuno meglio di lei ha potuto rappresentare la difficile costruzione identitaria della sua generazione: le autocensure, le maschere, i sotterfugi della memoria, e la conseguente difficoltà di trovare un linguaggio che possa far aderire la lingua al pensiero, sono tutti temi che si ritrovano nei suoi testi. Ripercorrere la sua biografia, dunque, ha un duplice significato. Essa, infatti, ci permette non solo di seguire un itinerario artistico nel suo

¹ Cf. Christa WOLF, *Selbstanzeige*, in *Essays, Gespräche, Reden, Briefe 1987-2000*, XII di *Werke 13 Bände*, Luchterhand Literaturverlag, München, 2001, p. 505.

² MARIETTI Benedetta, *Formidabile quel giorno*, su *D la Repubblica delle Donne*, Milano, 18 Novembre 2006, <http://d.repubblica.it/dmemory/2006/11/18/attualita/attualita/203sfi525203.html>, 30-10-12.

³ *Ibidem*.

⁴ Ursula VOGT, *Christa Wolf, da Moskauer Novelle a Kindheitsmuster*, Montefeltro, Urbino, 1983, p. 9.

⁵ Christa Wolf, *Ein Tag im Jahr : 1960-2000*, Luchterhand München, 2003, p. 331.

intrecciarsi con i grandi punti di rottura - ideologica e politica - della DDR, ma anche di ripercorrere le vicende di uno Stato che forse la Storia, la Storia dei vincitori, ha relegato troppo bruscamente tra le macerie del passato.

I.1. L'approdo al socialismo.

«Eine durchschnittlich angepasste, durchschnittlich glückliche Kindheit in einer durchschnittlichen Provinzstadt in einer außerordentlichen Epoche»⁶. La cittadina di provincia di cui parla Christa Wolf è Gorzów Wielkoposki – oggi in Polonia - che nel 1929, data di nascita dell'autrice, apparteneva ancora alla Germania, con il nome di Landsberg an der Warthe. Qui, il 18 marzo 1929 nasce Christa Margarete Elfriede Ihlenfeld⁷, da una famiglia piccolo borghese – i genitori gestivano un negozio di alimentari. Nella scuola della cittadina la giovane Christa impara il saluto hitleriano e si prepara ad accogliere il Führer in visita, desiderando ardentemente di unire le sue grida al tripudio generale⁸ - episodi, questi, poi rievocati nelle pagine di *Kindheitsmuster*.

Nel 1945, con l'avanzata dell'Armata Rossa, insieme a migliaia di altri tedeschi abbandona Landsberg, in una lunga e faticosa fuga che la porta prima a Grünefeld – dove brucia il suo diario di adolescente⁹ - poi a Gammelin, a pochi chilometri dall'Elba. La casualità volle che nel giugno del 1945 la città venne assegnata al settore di competenza sovietico, stabilendo il destino della giovane Christa e, con lei, di tutta una generazione¹⁰. Ursula Vogt, nel suo saggio sulla Wolf, sottolinea l'importanza delle massicce migrazioni che portarono molti profughi ad occupare quella che poi sarebbe diventata la DDR. Buona parte di questa popolazione – scrive – «non solo ha perso le radici territoriali, ma ha anche potuto dare un taglio netto ai suoi legami con l'ideologia del Terzo Reich».¹¹ Se questa affermazione può essere in parte condivisibile non bisogna dimenticare, tuttavia, il lavoro di *Trauerarbeit*, di elaborazione del lutto, che caratterizza tutto il lavoro della Wolf, in aperta polemica proprio con quella storiografia che vedeva nel 1945 una sorta di cesura a partire dalla quale i tedeschi potevano guardare al futuro¹². I legami con il nazifascismo sono infatti fondamentali per indagare non solo il tema della memoria, così caro all'autrice, ma anche

⁶ «Un'infanzia come tante, felice e ordinaria, in una cittadina di provincia come tante, in un'epoca straordinaria», Jorg MAGENAU, *Christa Wolf*, op. cit. p. 20.

⁷ Il secondo nome della Wolf, su gentile indicazione di Anna Chiarloni, era appunto Margarete, nome con cui sarà poi identificata nel fascicolo della Stasi come IM.

⁸ Jorg MAGENAU, *Christa Wolf*, op. cit. p. 23.

⁹ L'episodio del diario bruciato verrà ripreso anche in opere successive: *Moskauer Novelle, Der Geteilte Himmel, Nachdenken über Christa T.* Bruciare il diario rappresenta così una sorta di "ora zero", atto simbolico di purificazione e recisione dai legami del passato.

¹⁰ Cfr. «Auf mir bestehen», colloquio con Günter Gaus, 25 febbraio 1993, in Christa WOLF, *Essays, Gespräche, Reden, Briefe, 1987-2000*, Luchterhand, München, 2001, p. 446.

¹¹ Ursula VOGT, *Christa Wolf*, op. cit. p. 11.

¹² «Die Stunde Null jedenfalls, die ihn zu einem anderen machte, hat es nie gegeben», afferma provocatoriamente Christa Wolf, preferendo parlare di *widerspüchliches Kontinuum*. Cf. Christa WOLF, *Lesen und Schreiben, Aufsätze und Betrachtungen*, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar, 1982.

quello, più sfuggente, del desiderio di lode e della dipendenza dall'autorità. «Obbedire ed essere amata sono la stessa cosa», afferma Nelly in *Kindheitsmuster*, pericolosamente vicina, in questo suo desiderio, all'intransigente giovane socialista redattrice della *Neue Deutsche Literatur*.

Gli anni tra il 1945 e il 1949 rappresentano tuttavia un periodo di intenso fermento politico e culturale: sono gli anni della fondazione della Repubblica Democratica Tedesca, che vedono il ritorno dall'emigrazione di molti intellettuali antifascisti, decisi a collaborare attivamente alla creazione della nuova nazione, e l'imposi progressivo della SED come unico partito di Stato. Christa Ihlenfeld si iscrive alla Friedrich Schiller Universität di Jena e, parallelamente, alla *Freie Deutsche Junge* (FDJ), per poi prendere la tessera della SED nel 1949. Nel 1951 sposa Gerhard Wolf, conosciuto all'Università, a cui sarà legata da un proficuo sodalizio intellettuale, oltre che affettivo: non solo, infatti, il marito è il primo critico e lettore, lo sguardo attento e partecipe a cui sottomettere le prime stesure, ma è anche il compagno con cui elaborare radiotrasmissioni e adattamenti cinematografici¹³.

Dopo essersi laureata in germanistica con Hans Meyer con una tesi sui «Problemi del realismo nell'opera di Hans Fallada», Christa Wolf si inserisce rapidamente nella vita culturale del giovane stato orientale: le sue recensioni compaiono sul *Neues Deutschland*, collabora con la Casa Editrice per l'Infanzia *Neues Leben* e ottiene un posto presso il *Deutsche Schriftstellerverband*. La morte di Stalin e le manifestazioni del giugno 1953, con l'intervento dei carri armati sovietici, incrinano questo mondo apparentemente stabile; la Wolf, incredula di fronte all'astio degli operai, e con la certezza di stare dalla parte "giusta", ricorderà l'ingenua fede nel partito evocando l'immagine di lei, fervente attivista, che raccoglie da terra i distintivi della SED gettati per strada dai manifestanti:

Die Zerstörung von Akten, Schreibmaschinen, Büromaterialien habe ich gesehen. Und einen wilden, ungezügelten Haß gegen diesen Staat, der mit dem Anlaß, der ihn angeblich ausgelöst hatte, nicht übereinging – das empfand ich stark. [...] Ich habe damals niemanden gefunden, der mir diesen Ausbruch von Destruktionslust, den ich am 17. Juni beobachtet habe, erklären konnte. Ich kam am Abend dieses Tages nach Hause mit einer Handvoll Parteiabzeichen, die ich von der Straße aufgelesen hatte.¹⁴

L'aneddoto, rievocato anche nelle pagine di *Stadt der Engel*, mostra bene fino a che punto la giovane scrittrice procedesse verso il totale inserimento nelle strutture politiche e culturali della DDR: le sue recensioni sulla *Neue Deutsche Literatur*, in linea con il realismo imperante, non potrebbero essere più lontane dalle posizioni della Wolf scrittrice. La giovane critica militante, infatti, si allinea in toto alle direttive culturali della SED, fedele al realismo

¹³ Cf. Christa WOLF, *Ein Gespräch mit Christa und Gerhard Wolf*, in Christa WOLF, *Essays, Gespräche, Reden, Briefe, 1975-1986*, Luchterhand, München, 2000.

¹⁴ Cfr. Christa WOLF, *Unerledigte Widersprüche*, intervista con Therese Hörnigk, giugno 1987/ottobre 1988, in Christa WOLF, *Essays, Gespräche, Reden, Briefe, 1987-2000*, op. cit. p. 66.

socialista e alla rappresentazione del 'tipico' e dell' 'esemplare'. La letteratura dell'Ovest è bollata come 'kitsch e decadente', un veleno intellettuale per rimbecillire il popolo¹⁵.

In quest'ottica di lealtà al partito e di ottimistica fiducia nel socialismo bisogna, a mio avviso, collocare quelle 130 pagine che testimoniano il contatto della Wolf con il Ministerium für Staatssicherheit, la polizia segreta più tristemente nota sotto la sigla Stasi. I 42 volumi che riportano minutamente la vita dei coniugi Wolf – sotto osservazione dagli anni Settanta – dovrebbero essere una prova sufficiente per valutare l'esatta proporzione degli avvenimenti, eppure l'intensa campagna diffamatoria che raggiunse la scrittrice, dopo l'apertura dei dossier nel 1992, mirò a dimostrare il contrario. A nulla valse la dimostrazione che durante quei cinque incontri la Wolf si limitò a ripetere affermazioni già presenti nelle sue dichiarazioni pubbliche e che nessun collega venne incriminato per causa sua: l'immagine di madre spirituale della DDR venne incrinata – forse intenzionalmente – in un momento in cui tutta l'eredità della Germania orientale veniva liquidata bruscamente. L'elaborazione di questo periodo, l'angoscia per l'inaudita violenza della stampa e la sensazione di fare da capro espiatorio in una vicenda volutamente gonfiata dai media saranno fortemente presenti in *Medea. Stimmen*, e si ritroveranno ancora, quasi ossessivamente, nei ricordi di *Stadt der Engel*.

La soglia della vergogna è molto alta, si preferirebbe non doverla oltrepassare. [...] Dentro di me non trovavo alcun nesso con quella giovane donna, eppure dovevo accettarne l'eredità che mi veniva consegnata con quei fascicoli.¹⁶

Nel 1959, tuttavia, la fase di elaborazione e di ripensamento è ancora lontana. La famiglia Wolf (nel '51 era nata la prima figlia Annette, nel '56 Katrin) si trasferisce a Halle, in uno dei distretti a più alta concentrazione industriale della DDR. Qui la Wolf aderisce alla nuova fase della politica culturale voluta da Ulbricht e inaugurata con la conferenza di Bitterfeld. Per favorire una maggiore alleanza tra gli intellettuali e il popolo, il partito sollecitava i primi ad entrare nel vivo del processo produttivo, e i secondi a scrivere del loro mondo, al motto di «Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische deutsche Nationalkultur braucht dich!».

Ad Halle, cercando di conciliare le incombenze famigliari, le riunioni alla fabbrica di vagoni Ammendorf e la sua attività di lettrice per la Mitteldeutscher Verlag¹⁷, Christa Wolf scrive nel 1961 il suo primo racconto, *Moskauer Novelle*, e abbozza la trama di *Der geteilte Himmel*, poi pubblicato nel 1963. «Ein Mädchen von Lande, das zum erstenmal in ihrem Leben in die größere Stadt kommt, um hier zu studieren. Vorher macht sie ein Praktikum in einem Betrieb, bei einer schwierigen Brigade. Ihr Freund ist Chemiker, er bekommt sie am Ende

¹⁵ Cf. l'articolo *Achtung, Rauschgifthandel!* su *Neue Deutsche Literatur*, febbraio 1955, ora conservato al Wolf-Archiv presso l'Akademie der Künste, vol. II.

¹⁶ Cf. *Margarete in Santa Monica*, intervista con Fritz-Jochen Kopka, su «Wochenpost», 28 gennaio 1993.

¹⁷ Il lettore può averne un'idea leggendo il racconto *Dienstag 27 September*, ora in *Ein Tag im Jahr*, p. 11-24.

nicht »¹⁸. La trama è ancora esile, ma già rivela l'impianto narrativo del racconto finale, incentrato sull'irrevocabile conflitto tra amore e scelta ideologica: i due personaggi principali, infatti, vengono divisi non tanto dal Muro – innalzato il 13 agosto 1961 – quanto dalla diversa disponibilità a collaborare per la costruzione del nuovo stato socialista¹⁹. Intanto, conclusa l'esperienza di Halle, la Wolf si era trasferita a Berlino e aveva abbandonato la carriera di critica letteraria per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura: *Der geteilte Himmel* riscuote infatti un successo immediato, di pubblico e – benché con qualche riserva – anche di critica, al punto che la SED la candida al Comitato Centrale e la insignisce del premio Heinrich Mann, onorificenza nazionale della DDR.

Tutti questi riconoscimenti pubblici, tuttavia, sono accolti con riserva e quasi con timore dalla scrittrice, come se il favore accordatole potesse in qualche modo minare la propria indipendenza artistica, vincolandola ai dettami culturali del partito. Non è un caso, allora, che la Wolf scelga Kleinmachnow – una piccola località tra Berlino e Potsdam, così vicino al confine con l'Ovest da poterne vedere le luci sullo sfondo, ma abbastanza isolata dalla vita pubblica per permettere all'autrice una relativa indipendenza dai centri del potere – un aspetto, questo, che sarà fondamentale per l'elaborazione di *Nachdenken über Christa T.*

I.2. Avvisaglie della crisi.

Il 1965 sarebbe forse trascorso senza troppo rumore, se non fosse per l'XI *plenium* del Comitato Centrale della SED, tristemente passato alla Storia per aver fatto tabula rasa della vita culturale della DDR.²⁰ Nei tre giorni di seduta plenaria²¹, infatti, fu chiaro a tutti i presenti che il partito non era più disposto a portare avanti il processo di democratizzazione avviato negli anni precedenti. La critica riguardava ovviamente anche gli intellettuali, e un certo modo “degenerato” di concepire l'arte: sul banco degli imputati furono chiamati, per esempio, la radio DT64 e la FDJ, colpevoli di aver favorito la diffusione della musica rock, ma non vennero risparmiati nemmeno molti testi usciti in quell'anno. Tra questi, la raccolta di poesie *Drahtharfe* di Wolf Biermann, pubblicata solo ad Ovest, un racconto sulle manifestazioni del '53 di Heym e soprattutto il romanzo di Werner Braünig, *Rummelplatz*. Paradossalmente, proprio gli auspici sollecitati dal *Bitterfeld Weg* si erano verificati: gli scrittori che, solidarizzando con la classe dei lavoratori, avevano iniziato a descrivere la realtà in modo più efficace, venivano ora accusati proprio perché avevano messo in evidenza gli

¹⁸ « Una ragazza di campagna, che fa pratica in uno stabilimento, presso una brigata difficile. Il suo amico è un chimico e alla fine lo perderà... », Christa WOLF, *Dienstag 27 September 1960*, in Christa WOLF, *Ein Tag im Jahr, 1960-2000*, Luchterhand, München, 2003 (*Neue Deutsche Literatur*, n.22, 1974), p. 22-23.

¹⁹ Per una più ampia trattazione cf. Anna CHIARLONI, *Christa Wolf*, op. cit. p. 21-37 e Ursula VOGT, *Christa Wolf*, op. cit. p. 39-59.

²⁰ Cf. Sonja HILZINGER, *Christa Wolf*, op. cit. p. 35. « Das II. Plenum des Zentralkomitees der SED im Dezember 1965 ist zu Recht als kultureller Kahlschlag in DDR-Geschichte eingegangen. Bereits im Vorfeld zeichnet sich ab, dass die Partei eine Einschüchterungs und Repressionskampagne gegen Kunstschaffende und Intellektuelle vorbereitet. »

²¹ L'IX plenium si svolse dal 15 al 18 dicembre del 1965. Per una ricostruzione delle tensioni e dell'atmosfera che precedettero e animarono quei giorni cfr. Jorg MAGENAU, *Die weggeschlagenen Hände, Verlierergefühle: Das 11. ZK-Plenum im Dezember 1965*, in Jorg MAGENAU, *Christa Wolf*, op. cit. p. 172-191.

errori e le falle del sistema, destabilizzando così il ruolo egemonico della SED. Non solo, i dirigenti politici si erano resi conto che la destalinizzazione rischiava di favorire l'emergere di voci critiche nei confronti del partito e del suo socialismo – cosa che si sarebbe verificata, due anni dopo, con la rivolta di Praga – e intervennero pesantemente perché la letteratura rientrasse nei ranghi. Emblematica l'affermazione di Ulbricht: « Se vogliamo continuare a incrementare la produttività del lavoro e innalzare la qualità della vita, com'è nell'interesse di tutti i cittadini della DDR, non si possono diffondere filosofie nichiliste, demoralizzanti, disperanti, nella letteratura, nel cinema, nel teatro, nella televisione, sulla stampa».²²

Anche Christa Wolf, che due anni dopo avrebbe pubblicato *Nachdenken über Christa T.* – la cui protagonista, significativamente, muore di leucemia – chiese la parola, prendendo però le difese dei colleghi, cautamente ma con una fermezza inconsueta per quel genere di evento, cercando di far capire agli ingessati funzionari del partito che «scrivere è un'attività delicata, ben più delicata della raccolta delle rape o della produzione di automobili».²³ Come risultato, il suo nome fu cancellato dalla lista del comitato centrale, e le riprese del film *Fraülein Schmetterling*, a cui stava lavorando insieme al marito e al giovane regista Kurt Barthel, vennero interrotte. Non solo: a partire da quel momento il telefono della famiglia Wolf fu messo sotto controllo dalla Stasi, a riprova del fatto che la considerazione di 'fedele compagna' di cui aveva goduto la scrittrice all'uscita di *Der geteilte Himmel* era ormai lontana.

D'altra parte, l'itinerario politico di Christa Wolf stava prendendo direzioni ben diverse dalla sicurezza dogmatica che aveva guidato i protagonisti dei primi racconti. *Nachdenken über Christa T.*, infatti, non solo non ha più nulla dell'eroico trionfalismo auspicato dalla critica sovietica, ma risente di una complessità e di un percorso di ricerca totalmente nuovo: qui l'individuo diventa l'occasione per ripensare dolorosamente il rapporto con la DDR e, di conseguenza, il legame del singolo con la comunità. La trama è esile: la morte di Christa Tabbert, compagna di studi dell'autrice, muore di leucemia, e l'io narrante si appresta – con l'ausilio dei diari dell'amica – a ricostruirne la vicenda umana. La disperata ricerca di Christa T. di «essere nient'altro che un essere umano»²⁴ è vissuta in modo problematico, in bilico tra il suo desiderio di obbedienza e abnegazione alla causa socialista e il rifiuto di essere solo un numero nelle statistiche del potere. La morte dell'amica è dovuta alla malattia, ma l'autrice lascia intuire che dietro si nasconde un tracollo psichico forse dovuto, almeno in parte, proprio all'impossibilità di salvaguardare una dimensione individuale all'interno del sistema vigente.

Tutto mi sta di fronte estraneo e ostile, come un muro. Tocco le pietre ad una ad una, non c'è un solo vuoto. A che serve che continui a nascondermelo: non c'è alcun spazio vuoto per me.²⁵

²² Cit. da MÄHLERT Ulrich, *La DDR una storia breve 1949-1989*, a cura di Andrea Gilardoni e Karin Birge Gilardoni-Büch, Mimesis, Milano Udine, 2009, p. 102.

²³ Jorg MAGENAU, *Christa Wolf*, op. cit. p. 178.

²⁴ Christa WOLF, *Nachdenken über Christa T.*, op.cit. p. 45.

²⁵ *Ibidem.* p. 86.

Nachdenken über Christa T. viene pubblicato nel 1968 in tiratura ridottissima (mentre il romanzo è sottoposto al vaglio della censura Christa Wolf rielabora intanto le sue esperienze di lettrice e scrittrice nel saggio *Lesen und Schreiben*²⁶), ma tra lusinghe e minacce, letture alla radio e polemiche con i recensori occidentali, il testo sarà infine ristampato - vendendo più di 250.000 copie - solo nel 1974, quando l'era Honecker sembrava inaugurare un nuovo corso rispetto al dogmatismo di Ulbricht.²⁷

Il 1968 è un anno travagliato anche sotto il profilo dei rapporti tra la scrittrice e il partito. In seguito alle insurrezioni di Praga l'Associazione degli Scrittori aveva aderito alla linea ufficiale della SED, approvando l'intervento dei carri armati sovietici: Christa Wolf – insieme ad altri intellettuali – rifiuta di apporre la propria firma, salvo poi rilasciare una dichiarazione sul *Neues Deutschland* in cui, pur non negando cautamente la propria solidarietà al popolo ceco, ribadisce la sua sostanziale adesione al socialismo²⁸. È l'arte del compromesso, necessaria nella DDR di quegli anni per poter continuare a far sentire la propria voce “senza abbandonare la speranza di una palingenesi”²⁹: anni dopo, nel 1972, la Wolf rifiuterà il premio Wilhelm Raabe su espressa richiesta del partito, perché accettarlo avrebbe comportato la premiazione condivisa con Walter Kempowski, presunta spia anticomunista e in viso alla SED.

Gli anni Settanta sono un decennio tra i più produttivi per Christa Wolf: ormai affrancata da un certo dogmatismo socialista, la scrittrice pubblica il volume di racconti *Unter den Linden* (1974), il romanzo *Kindheitsmuster* (1976), il racconto *Kein Ort. Nirgends* (1979), accompagnato da un saggio sulle figure femminili del Romanticismo tedesco, e la raccolta di saggi *Forgesetzer Versucht*. Sempre agli anni Settanta risale l'elaborazione dei racconti *Sommerstück* e *Was Bleibt*, pubblicati però solo nel 1988 e 1990. La Wolf viaggia spesso, approfittando della relativa facilità ad ottenere i visti di cui godevano gli intellettuali molto noti: quasi sempre in compagnia del marito visiterà la Repubblica Federale, la Svezia, la Svizzera, e persino gli Stati Uniti, approfittando di un soggiorno come *writer in residence* all'Oberlin college in Ohio. Nel maggio 1971 il compagno Ulbricht lasciava il potere, ufficialmente per motivi di età, nelle mani di Erich Honecker: in luglio, la Wolf e la sua famiglia partono per la Polonia. Sulle tracce della propria biografia la Wolf tornerà quindi nel suo paese natale, ripercorrendo non solo la sua infanzia, ma anche il difficile rapporto tra “la coscienza che ricorda e la memoria che falsifica”³⁰. Da questo viaggio, e dalle riflessioni che ne conseguirono, nacque *Kindheitsmuster*, romanzo esplicitamente autobiografico che si potrebbe riassumere con le parole stesse dell'autrice:

²⁶ Christa WOLF, *Lesen und Schreiben: neue Sammlung : Essays, Aufsätze, Reden*, Luchterhand, Darmstadt ; Neuwied, 1980.

²⁷ La complessa vicenda editoriale è ben documentata da Jorg Magenau nel capitolo *Unter Generalverdacht*, in Jorg MAGENAU, *Christa Wolf*, op. cit. p. 192-209 e da Anna CHIARLONI, *Christa Wolf*, op. cit. p. 39-61.

²⁸ *Ibidem*. p. 199.

²⁹ Anna CHIARLONI, *Christa Wolf. Le forme della dissidenza*, in *Le dissenzienti, Narrazioni e soggetti letterari*, a cura di Cristina Bracchi, Manni editore, San Cesario di Lecce, 2007, p. 109.

³⁰ Jorg MAGENAU, *Christa Wolf*, op. cit. p. 242.

Es ist eine typische Erfahrung meiner Generation, dass wir uns an unsere Kindheit nicht ungebrochen erinnern können. In dem Moment, wo eine schöne Kindheit da ist oder auch nur – was die Leute, die aus dem Osten kamen, betrifft – Heimweh, Schmerz über den Verlust der Heimat auftreten wollten, was ja ganz natürlich ist, wurde es sofort zurückgedrängt durch das Wissen, dass das politisch nicht in Ordnung ist.³¹

Tra il pubblico, c'è chi glorifica il libro affermando che il romanzo è riuscito a compiere quella dolorosa ma necessaria *Trauerarbeit* sul nazismo, ma vi è anche chi legge nel testo un soggettivismo poco gradito, e soprattutto una mancata riflessione sul presente, sulla DDR, sul realismo socialista³². Quanto, in realtà, la riflessione sul passato non escluda il legame con il presente lo spiega chiaramente la Wolf stessa:

Gegenwart ist ja nicht nur was heute passiert. Das wäre ein enger Begriff der Gegenwart. Gegenwart ist alles was uns treibt, zum Beispiel heute so zu handeln oder nicht zu handeln, wie wir es tun oder lassen.³³

Parallelamente, la storia di Nelly diventa anche un'occasione per sondare il ruolo della memoria nei processi di autocensura e mascheramento della realtà, oltre che aprire un interrogativo importante sul ruolo dell'intellettuale e sul suo rapporto con i lettori.³⁴

Con *Kein Ort. Nirgends* Christa Wolf riprende invece una tematica già presente in *Nachdenken über Christa T.*, esplorando il tema del naufragio del singolo³⁵ in una società repressiva. È evidente, infatti, che con questo racconto la Wolf coniuga il suo interesse per il Romanticismo con le vicende legate all'espulsione di Wolf Biermann dalla DDR. Biermann, comunista convinto e i cui genitori furono uccisi dai nazisti, si era trasferito nel settore orientale e, con i suoi testi critici, aveva contribuito ad alimentare il dibattito culturale e politico della DDR, diventando in breve il cantautore più amato dell'Est. Censurato nella Repubblica Democratica, pubblica i suoi testi e si esibisce all'Ovest, raccogliendo entusiastici consensi e formulando impietose analisi di entrambi i regimi.

Dies Deutschland ist ein Rattenest
Mein Freund, wenn du dich kaufen lässt
Egal, für Ostgeld oder West
Du wirst gefressen³⁶

³¹ «È un'esperienza tipica della mia generazione quella di non poter avere un ricordo fiero dell'infanzia. Nel momento stesso in cui rispuntava fuori un'infanzia felice – come nel caso dei profughi dell'est – la nostalgia e il dolore per la perdita della patria premevano per riaffiorare, cosa del resto assolutamente naturale, tutto veniva immediatamente rimosso dalla coscienza perché politicamente scorretto». Christa WOLF in *Nachdenken über Christa W.* intervista con Gabriele Conrad per il 70esimo compleanno della Wolf, 18.03.1999 riportato da Jorg MAGENAU, *ibidem*. p. 249.

³² Cfr. l'articolo di Klaus JARMATZ su *Neues Deutschland*, 05.03.1977.

³³ Christa WOLF, *Erfahrungsmuster*, in, Christa WOLF, *Die Dimension des Autors*, p. 808.

³⁴ A questo proposito, cfr. per esempio Anna CHIARLONI, *Christa Wolf*, op. cit. p. 83-94.

³⁵ Uso qui un'espressione di Anna Chiarloni, *Ivi*.

³⁶ «Questa Germania è una topaia / se corromper ti fai, amico mio/ dal denaro, che t'importa, dell'ovest o dell'est / ti divorano», Wolf BIERMANN *Per i miei compagni*, testo a fronte e traduzione di Luigi Forte, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1976, p. 70.

Il 16 novembre del 1976, irritato dai testi irridenti cantati durante una tournée nella Germania Federale, il governo gli revoca il permesso di rientrare nella DDR. La solidarietà del mondo intellettuale non si fa attendere: oltre cento tra artisti e letterati firmano un appello chiedendo di revocare la sentenza. Al centro di questa solidarietà, più che un'effettiva consonanza con il pensiero di Biermann, vi è infatti la consapevolezza che si sta definitivamente mettendo il gioco il ruolo dell'intellettuale, a cui viene impedita ogni manifestazione di dissenso o di partecipazione alla costruzione di un socialismo con i tratti meno rigidi di quelli presentati dalla SED. Come scrisse la Wolf, rievocando quei giorni: «Il fatto di sentirsi respinti entro confini meramente letterari provocò nel singolo individuo una crisi; una crisi di carattere esistenziale».³⁷

I provvedimenti delle autorità non si fanno attendere: la Wolf, in virtù della sua notorietà, subisce una pena lieve – la radiazione dalla sezione berlinese dell'Unione degli Scrittori- , ma altri colleghi meno fortunati, soprattutto giovani esordienti, conoscono il carcere della Stasi³⁸ o spesso, come nel caso di Gerhard Wolf, vengono espulsi dal partito.

Mentre gli spazi di intervento nella vita politica e culturale diventano sempre più esigui, la scrittrice continua il suo percorso di ricerca sulla difficoltà di affermazione del singolo in una società asfittica e opprimente. Esplorando il mondo del Romanticismo, declinato soprattutto al femminile, la scrittrice si interroga su nuove forme di convivenza, capaci di preservare l'essere umano nella sua totalità, una sorta di "terza via" culturale e politica. Già in *Selbstversuch* l'elemento femminile aveva rivendicato la propria specificità, rifiutando di aderire ad un modello di *Mensch* neutro: con *Kassandra*³⁹ il riferimento al mito apre nuove possibilità, e la profetessa troiana diventa il personaggio attraverso cui elaborare la presa di distanza da un potere ormai logoro e, nel contempo, ricercare nuove prospettive.

Non a caso, gli anni Ottanta sono segnati dai numerosi passaggi all'Ovest, soprattutto tra gli intellettuali e i lavoratori qualificati, e il dilemma se restare o abbandonare la DDR è presente anche nel diario della Wolf, benché la risposta sia quasi sempre la stessa: «Wie kostbar ein Heimatgefühl ist und wie schwer man es aufgeben würde»⁴⁰.

Cassandra, infatti, rappresenta l'utopia della conciliazione, la ricerca di un'alternativa all'economia maschile, violenta ed alienante – raffigurata da Achille "la Bestia" – in favore di un mondo più autentico, in cui l'individuo possa vivere *als ganzer Mensch*. Il dono della profezia diventa la capacità di saper leggere e interpretare i segnali della realtà, anche se

³⁷ Christa WOLF, *Kultur ist, was gelebt wird*. Intervista con Frauke Meyer-Gosau ora in Christa WOLF, *Materialienbuch*, Luchterhand, Darmstadt, 1983, p. 72.

³⁸ Ad esempio Gabriele Kachold, la giovane autrice che si presenta a casa della Wolf, evocata in *Was Bleibt*. Cfr. anche Cfr. Anna FUNDER, *C'era una volta la DDR*, Feltrinelli, Milano, 2005.

³⁹ Christa WOLF, *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar, 1983. Si segnala che nell'edizione occidentale, per ragioni di mercato, le *Premesse* vennero pubblicate separatamente dal romanzo, mentre all'Est la versione venne censurata in alcuni punti. Cf. Jorg MAGENAU, *Christa Wolf*, op. cit. p. 328-330.

⁴⁰ Christa WOLF, *Ein Tag im Jahr*, op. cit. p. 223.

questo comporta la “solitudine della testimonianza”⁴¹ e il progressivo allontanamento da quel *Wir* identitario che aveva caratterizzato la prosa della Wolf fino a quel momento.

Titubante e fragile e confuso fu il noi che usai fintanto che fu possibile. Includeva il padre, ma includeva ancora me? [...] Il mio noi, a cui mi tenevo attaccata, diventava trasparente, gracile, sempre più esiguo, e di conseguenza il mio io diventava più impercettibile a me stessa.⁴²

D'altra parte, l'utopia nella DDR sembra aver esaurito definitivamente lo slancio iniziale: l'unica alternativa sembra essere il conforto degli affetti, della vita familiare, come dimostrano i toni elegiaci di *Sommerstück*, scritto proprio dopo il caso Biermann ma dato alle stampe solo nel 1989. La DDR assume sempre più la fisionomia della città di Troia in *Kassandra*: così come la città, fondata su un regime poliziesco e dispotico, non poteva durare a lungo, anche la Repubblica Democratica Tedesca aveva ormai i giorni contati.

L'11 marzo 1985 Michail Gorbacëv viene eletto Segretario Generale del Partito, la carica più alta nella gerarchia dell'URSS, e inizia la sua politica di riforme basata sulla *Glasnost* e sulla *Perestrojka*, contribuendo a rallentare la corsa agli armamenti e il pericolo di una guerra nucleare. Quando, nel 1987, esce il nuovo libro della Wolf, *Störfall*, il cui tema echeggia proprio la paura del nucleare evocato dal disastro di Chernobyl, il volume va esaurito in pochi giorni, insieme all'opuscolo di Gorbacëv sulla *Glasnost*: è il sintomo che il clima politico sta cambiando, nonostante la SED faccia il possibile per prendere le distanze dal nuovo corso inaugurato dall'Unione Sovietica.

Il 1987 è anche l'anno in cui Christa Wolf viene insignita, per la seconda volta, del Premio Nazionale della DDR: mentre il governo orientale si aggrappa ai suoi intellettuali per fermare l'emorragia di fughe ad Ovest, sui giornali occidentali compare per la prima volta l'espressione 'poetessa di stato'. La Wolf, considerata con rispetto e ammirazione proprio per i toni pacati e lo sforzo di dialogare con le parti sarà di lì a poco al centro di un'ampia campagna diffamatoria.

I.3. Was bleibt? Fare i conti con il passato.

Il 1989, l'anno della *Wende*, è denso di avvenimenti che vedono la scrittrice al centro della vita politica della DDR, benché, dopo quarant'anni di militanza fedele, scelga di non rinnovare la tessera della SED - un gesto compiuto senza clamore, perché l'abbandono del partito comporta comunque il rifiuto dell'"altro" sistema, quello capitalista al di là del muro. Nonostante sia ancora convalescente dopo una lunga e pericolosa malattia, rievocata nel racconto *Leibhaftig*, Christa Wolf si spende attivamente nei nuovi spazi pubblici che la moribonda repubblica democratica sembra concedere: senza aderire formalmente ai

⁴¹ Anna Chiarloni, *Christa Wolf*, op. cit. p. 121.

⁴² «Il mio noi, a cui mi tenevo attaccata, diventava trasparente, gracile, sempre più esiguo, e di conseguenza il mio io diventava più impercettibile a me stessa.», Christa WOLF, *Kassandra*, op. cit. p. 45.

movimenti civici nati spontaneamente sotto l'egida della chiesa e di alcuni gruppi politici, ne condivide comunque il desiderio per un nuovo socialismo, basato sulla democrazia e la libertà. Mentre le ambasciate ceche e ungheresi si riempiono di profughi ansiosi di raggiungere l'Ovest, Christa Wolf si aggrappa ancora all'utopia, vincendo persino il suo naturale riserbo per lanciare un accorato appello ai suoi concittadini, prendendo la parola, fronte a migliaia di persone, in Alexander Platz:

Jede revolutionäre Bewegung befreit auch die Sprache. [...] Große soziale Bewegungen kommen in Gang, soviel wie in diesen ist in unserem Land noch nie geredet worden, miteinander geredet worden, nicht nie mit dieser Leidenschaft, mit soviel Zorn und Trauern und mit soviel Hoffnung. Wir wollen jeden Tag nutzen, wir schlafen nicht oder wenig, wir befreunden uns mit neuen Menschen, und wir zerstreiten uns schmerzhaft mit anderen. [...] In diesem Zwiespalt befindet sich nun das ganze Land. Wir wissen, wir müssen zwei Künste üben, den Zwiespalt nicht in Konfrontation ausarten zu lassen: Diese Wochen, diese Möglichkeiten werden uns nur einmal gegeben - durch uns selbst.⁴³

L'8 novembre, il giorno prima della caduta del muro, parla in televisione implorando gli abitanti della DDR di non lasciare il paese e il 26 novembre firma ancora, con altri intellettuali, l'appello «Für unser Land». Ormai, tuttavia, i cartelli inneggianti alla partecipazione – *Wir sind das Volk* – sono diventati uno slogan per l'unità tra i due stati – *Wir sind ein Volk* : i tedeschi della DDR sceglievano così di rimettersi «fiduciosi nelle mani del buon Dio e di Helmut Kohl».⁴⁴ Anche per Christa Wolf si preparano tempi duri: se nel 1990 Lothar de Maizère la vorrebbe addirittura candidare alla presidenza del nuovo stato, il nuovo decennio non risparmierebbe alla scrittrice le critiche più impietose – e spesso ingiustificate – facendo di lei il capro espiatorio per mettere al bando non solo quel che restava della DDR, ma anche tutto quell'insieme di valori e utopie che la Wolf, con i suoi scritti, aveva fino ad allora rappresentato.

Il 3 ottobre 1990 i territori dell'ex Repubblica Democratica Tedesca si costituirono in altrettanti *Länder*, accedendo quindi alla Repubblica Federale. All'entusiasmo iniziale, tuttavia, si sostituì ben presto la consapevolezza che una vera *Vergangenheitsbewältigung* – elaborazione, superamento del passato – non avrebbe riguardato entrambi gli stati, ma solo gli ex abitanti della DDR, ingenerando quel senso «di umiliazione e di condiscendenza»⁴⁵ che sfocerà in forme di rimpianto e *Ostalgie*. Le fabbriche e le industrie vengono progressivamente acquisite dall'Ovest, aumentando la già grave disoccupazione dell'Est, e parallelamente gli intellettuali vengono passati al vaglio della stampa occidentale: molti docenti universitari perdono il proprio posto di lavoro, e molti scrittori vengono messi sotto accusa. Christa Wolf non potrebbe scegliere un momento peggiore per pubblicare *Was bleibt* – un racconto sulla sua esperienza di sorvegliata da parte della Stasi elaborato già nel

⁴³ Christa WOLF, *Sprache der Wende*, in Peter BÖTHIG, *Christa Wolf, eine Biographie in Bildern und Texten*, Luchterhand, München, 2004, p.171.

⁴⁴ *Ibidem.* p. 383.

⁴⁵ Anna CHIARLONI, *conversazioni con Christa Wolf, Christa WOLF al Salone del Libro di Torino, 24 maggio 1997*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 37.

1979. La stampa si accanisce contro di lei: non è forse troppo tardi per fare la vittima perseguitata? Perché la signora Wolf non aveva avuto il coraggio di pubblicare questo testo prima della caduta del muro? E non era forse stata troppo accondiscendente con il regime della SED, accettando di restare quando avrebbe potuto seguire l'esempio di altri colleghi emigrati all'Ovest? Queste e altre domande riempiono per giorni le pagine dei quotidiani, dando vita ad un'aspra polemica segnata dall'intervento di detrattori e sostenitori, oltre che dal silenzio della diretta interessata, profondamente colpita dalla violenza inaudita con cui i media si stavano scagliando contro di lei⁴⁶.

Christa Wolf, tuttavia, reagisce nel modo che più le è congeniale, ritornando ancora una volta al mito e alle sue fonti più antiche e dimenticate. Questa volta l'attenzione cade sul personaggio di Medea, un materiale mitologico che sembrava trovare perfetta consonanza con il suo stato d'animo attuale: non a caso, al monologo di Cassandra si sostituisce una pluralità di voci, che aumentano la complessità del testo e sfumano qualsiasi interpretazione monolitica. Approfittando di una borsa di studio di nove mesi come ricercatrice presso il celebre «Getty Center», la Wolf abbandona dunque temporaneamente la famiglia e la giovane Germania riunificata per lavorare al suo nuovo romanzo e per fare – ancora una volta – i conti con il passato.

Qualche mese prima, infatti, nel maggio del 1992, i coniugi Wolf avevano preso visione dei 42 dossier della Stasi che li riguardavano: pagine e pagine di vita quotidiana, con i più minuti dettagli delle loro conversazioni e gli incontri con gli amici ascoltati e registrati – uno scenario che nemmeno in *Was bleibt* era riuscita a immaginare. Insieme a questa mole di documenti Christa Wolf ritrova anche lo smilzo dossier che riportava il suo passato di collaboratore informale per la Stasi. Memore della recente campagna diffamatoria, la Wolf scelse inizialmente di non rendere noto il documento; mesi dopo, tuttavia, decide di sostenere l'amico Heiner Müller – anche lui accusato dai media di aver collaborato con la Stasi – pubblicando sulle pagine del *Berliner Zeitung* il suo «ragguaglio»⁴⁷. La polemica che ne seguì, documentata poi nel volume *Akteneinsicht*, ebbe toni talmente infuocati da lasciare perplessi sul perché di tanto accanimento, soprattutto in considerazione dell'esiguità dei fatti. Era forse un modo per gettare discredito sull'intero sistema della DDR? Forse, come giustamente scrive Magenau: «Vielmehr ist es gerade die widersprüchliche Position Christa Wolfs zwischen Loyalität und Dissidenz, zwischen Kritik und Verteidigung der DDR, die sie so geeignet scheinen ließ, um an ihrem Beispiel Fragen der politischen Moral abzuhandeln, die alle auf die eine, zentrale Frage zusteuerten: Gab es ein richtiges Leben im falschen System? Und anders, politischer gefragt: Wie ist der hartnäckige Glaube an die

⁴⁶ Ritorniamo in seguito sulla vicenda legata alla pubblicazione di *Was bleibt*. Per un quadro più chiaro della complessa situazione politico-culturale si veda anche Giulio SCHIAVONI, *Prospettive su Christa Wolf*, op. cit. e Anna CHIARLONI, *Germania '89, cronache letterarie della riunificazione tedesca*, FrancoAngeli, Milano, 1998, p.54-61.

⁴⁷ Christa WOLF, *Eine Auskunft*, in *Berliner Zeitung*, 21.1.1993.

Verbesserbarkeit der DDR und das real existierenden Sozialismus zu erklären?»⁴⁸. Le domande sono complesse e mettono in gioco non solo la poetica della Wolf, ma tutta una generazione di intellettuali. L'autrice stessa, dall'altra parte dell'oceano, deve fare i conti con il passato e gli insidiosi meccanismi della memoria, attraverso un delicato e doloroso processo di autoanalisi che porterà alla pubblicazione, nel 2005, dei racconti *Mit anderem Blick* poi, nel 2010, del romanzo *Stadt der Engel oder the Overcoat of Dr. Freud*.

A Los Angeles, però, la Wolf raccoglie anche le forze per rispondere alle critiche. Con una mossa senza precedenti rende pubblici tutti i fascicoli della Stasi che la riguardavano, allegando anche le reazioni della stampa e diverse lettere⁴⁹. Significativamente, la stampa non dà risonanza alla pubblicazione del volume:

Almeno a partire da quel momento ebbi la certezza che ciò che interessa non è l'informazione obbiettiva, e neppure la tanto auspicata rielaborazione del passato.⁵⁰

Tuttavia, con l'uscita di *Akteneinsicht* la polemica si spegne: Christa Wolf superava così un momento difficilissimo, dimostrando di essere capace di autocritica senza mai cadere nel senso di colpa o nel pentimento. Non a caso, diventò il simbolo di quella parte della Germania che dalla riunificazione non aveva tratto il beneficio sperato e che, anzi, rimpiangeva la liquidazione troppo rapida dell'ex stato socialista. Il rientro della scrittrice nell'*Akademie der Künste*, abbandonata in seguito alle polemiche su *Was bleibt*, e il dibattito moderato che fece seguito alla pubblicazione di *Medea. Stimmen*, nel febbraio 1996, segnarono la volontà di riappacificazione da entrambe le parti, oltre che il desiderio di riportare la critica letteraria fuori dal binario espressamente politico.

Da quel momento, pur partecipando alla vita politica con appelli e dichiarazioni – per esempio contro gli attacchi NATO in Jugoslavia – la Wolf sembra rivolgersi soprattutto al passato; non solo, infatti, si dedica alla stesura dell'imponente *Stadt der Engel*, che uscirà solo nel 2010, ma attraverso numerosi discorsi di commemorazione (nel 1999 era morto l'amico Heiner Müller e il filologo Wolfgang Heise, nel 1997 Stephan Hermlin e Jurek Becker) ha modo di ripercorre il sistema di valori e l'utopia che avevano tenuto insieme la piccola comunità di intellettuali negli anni bui della DDR, prendendo così definitivamente commiato da un'epoca.

Tuttavia, e non è un caso, *Stadt der Engel* si conclude con un'ultima concessione alla speranza, nel segno di una nuova consapevolezza:

⁴⁸ «Era proprio il delicato equilibrio tra lealtà e dissidenza, tra critica e difesa della DDR, a farla apparire come un caso perfetto su cui studiare i problemi della morale politica, che sarebbero poi confluiti nell'unica domanda: poteva esistere, entro un sistema sbagliato, un modo di vivere corretto? Oppure, in modo meno generico e più politico: come si può spiegare la sua fede ostinata nella possibilità di migliorare la DDR e il socialismo reale?», Jorg MAGENAU, *Christa Wolf*, op. cit. p. 427.

⁴⁹ Hermann VINKE (a cura di), *Akteinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*, Luchterhand Literaturverlag, Hamburg, 1993.

⁵⁰ Christa WOLF, *Warum Medea?* Colloquio con Petra Kammann, 25-1-1996, ora in *Werke*, vol XI, p. 263.

Im übrigen ist die Zeit der klagen und Anklagen vorbei, und auch über Trauer und Selbstanklage und Scham muss man hinauskommen, um nicht immer nur von einem falschen Bewusstsein ins andere zu fallen.⁵¹

Se può essere vero affermare che una lettura dei suoi testi non può prescindere dalla storia della Germania orientale, con le sue utopie e le sue disillusioni, credo però che sia importante sottolineare anche questa dimensione di ricerca e di messa in discussione continua: Christa Wolf ha avuto il grande merito di mostrare la difficoltà, e talvolta il fallimento, del processo di costruzione identitaria del singolo, con le sue censure, le sue maschere, i suoi meccanismi di difesa, conducendo una ricerca parallela sul linguaggio e la difficoltà di far aderire la lingua al pensiero. I suoi libri testimoniano tutto questo, e la folla di amici e ammiratori che il 1 dicembre 2011 si raccoglieva silenziosa per renderle un ultimo omaggio all'*Akademie der Künste* di Berlino dimostrano quanto la sua opera sia attuale, oggi più che mai.

⁵¹ > « In fin dei conti il tempo dei lamenti e delle accuse è passato, e bisogna venir fuori anche dal lutto e dall'autoaccusa e dalla vergogna, per non cadere da una falsa coscienza, nell'altra. », trad. Italiana di Anita Raja per l'edizione italiana [e/o, 2011], Christa Wolf, *Stadt der Engel*, op. cit. p. 89.

II. MEDEA.STIMMEN, LE FONTI

Nel suo saggio su *Medea.Stimmen*, Anna Chiarloni si chiedeva se fosse lecito parlare di una Medea 'autentica', evidenziando come il materiale mitico fosse «un complesso dinamico, suscettibile di varianti, articolazioni, aggiunte che si stratificano nel tempo»¹. Il merito della Wolf, secondo la germanista, risiederebbe infatti proprio nel lavoro di scavo, nell'impulso alla verifica – anche linguistica – dei dati tramandati dalla tradizione, per arrivare a mettere in discussione la rappresentazione usuale del mondo, decostruendo la cosiddetta «cultura dell'uomo europeo»².

Al contrario, Margherita Rubino, nel suo articolo sulla Medea wolfiana, interpreta il lavoro sulle fonti pre-euripidee, e soprattutto il carteggio tra Christa Wolf e le due studiose - Margot Schmidt e Heide Göttner-Abendroth - alla luce di un preteso tentativo, da parte dell'autrice tedesca, di condurre un 'processo alla rovescia' volto a riabilitare l'eroina mitica.

Nella sostanza, Christa Wolf ha scritto ed agito come se Medea fosse una figura storica, maltrattata dalle fonti e da un tragediografo corrotto, e non la protagonista di un mito del quale esistono, come per qualsiasi mito, versioni secondarie e differenti. Sulle fonti, la Wolf ha tenuto lezioni, scritto e parlato con molta sicurezza; quasi la propria riscrittura di Medea avesse ristabilito, finalmente una verità occultata per millenni. [...] Non era ancora accaduto, nella lunga storia di Medea, che il personaggio occupasse intere pagine dei giornali quasi fosse stato davvero riaperto un processo grazie a prove e testimonianze diverse; l'esito di assoluzione veniva comunicato come una *news*.³

Rubino istituisce successivamente un parallelo immediato tra la riscrittura di Medea e la vicenda biografica della Wolf, insistendo in più punti sul difficile momento attraversato dalla scrittrice durante la campagna diffamatoria dell'89 e sulla difficoltà di integrazione tra i cittadini dell'Est e dell'Ovest negli anni Novanta. Anche Fornaro, nel suo articolo su *Medea.Stimmen*, analizza il lavoro di rielaborazione del mito alla stregua di un processo giudiziario:

Del mito si possono dare versioni diverse, ma ci saranno fonti del mito? E che queste (alcune, non tutte) siano anteriori ad Euripide le rende più attendibili, quasi fossero fonti storiche più prossime ai fatti narrati? [...] Che la scrittrice tedesca, senza saperlo prima, si trovi d'accordo su Medea con un quasi ignoto Creofilo, significherebbe (e perché mai?) che questo è il vero mito che si ridesta...⁴

Trattare il romanzo della Wolf come se l'autrice avesse voluto ristabilire una sorta di verità rispetto ad un mito deformato dal tempo – e dalla società patriarcale – ha però i suoi limiti, il primo dei quali è sostenere che le varie citazioni poste in apertura dei vari capitoli siano dei 'puntelli' a cui l'autrice si appellerebbe «con apprensione, anche a costo di deformare,

¹ Anna CHIARLONI, *La Medea di Christa Wolf*, <http://www.germanistica.it/saggi/medea.asp>

² *Ibidem*.

³ Margherita RUBINO, *Medea. Voci. di Christa Wolf*, op. cit. p. 91.

⁴ Pierpaolo FORNARO, *Medea di Euripide ed archetipo letterario*, in UGLIONE Renato (a cura di), *Atti delle Giornate di studio su Medea*, Torino, 23-24 ottobre 1995. - Torino: CELID, 1997, p. 171.

traducendo, gli originali”⁵. Analizzeremo in seguito il ruolo delle citazioni, soprattutto quelle di matrice classica⁶: in nessun modo la Wolf travisa Euripide o Seneca – autori che, al contrario, dimostra di conoscere perfettamente. Il senso di straniamento provato nell’acostare il testo antico alla ‘voce’ wolfiana rimanda piuttosto all’elaborazione del giudizio da parte del lettore: qual è la verità? Ce n’è una sola, univoca? In che modo la cultura vigente, con i suoi pregiudizi concorre a creare un canone? In questo senso, forse, i continui rimandi tra le citazioni e le voci contribuiscono piuttosto a far riflettere «su quello che per noi è la Storia, sull’autenticità dei modelli che essa ci propone...»⁷, che non a plasmare deliberatamente un mito in base alle proprie convinzioni. D’altra parte, la Wolf stessa, in diverse occasioni, ebbe modo di ribadire la sua ammirazione per Euripide: il recupero delle tradizioni precedenti – ed è importante notare che l’autrice parla di filoni narrativi, non di fonti!⁸ – non dovrebbe essere letto, quindi, come il tentativo di ‘fare giustizia’ a Medea, quanto come un’indagine sulle modalità di costruzione di un paradigma – e, in questo senso, l’analisi delle versioni antiche si attesta su posizioni molto vicine a quelle di René Girard e la sua ricerca sul processo di identificazione del capro espiatorio.

Queste ‘fonti’, soprattutto quelle di impianto più teorico - come è il caso degli studi sul matriarcato o le teorie di Girard - dovrebbero essere intese, a mio avviso, soprattutto come materiale di partenza sulla quale l’autrice ha poi innestato le proprie suggestioni e il proprio percorso poetico. Il soggetto mitico è per sua natura un materiale poroso, facilmente contaminabile – il che spiega l’enorme successo delle rielaborazioni e riscritture nei secoli: pur tenendo presente l’importanza degli studi matriarcali e delle fonti preeuripidee, dunque, è importante non sottovalutare ciò che l’autrice stessa ebbe a dichiarare a proposito del suo laboratorio poetico:

Mich faszinierte der Versuch, all diesen Überlieferung auf den Grund zu kommen, soweit dies überhaupt möglich ist – nicht in der Art der Wissenschaft, sondern als Literatin, mit Imagination und Phantasie, die allerdings gespeist wurden durch weitestmögliche Kenntnis der Lebensumstände dieser Figuren. [...] die nicht umhin konnte und kann, jeden Gang in die Tiefe der Zeit als einen Gang zu den Müttern zu unternehmen, belehrt, dass das, was wir durch die männliche Überlieferung erfahren haben, nicht zwingen „die Wahrheit“ sein muss. Denn wir sehen nur, was wir wissen und wissen wollen, und, meist tief im unbewussten, was wir gebrauchen können, was uns nützt.⁹

⁵ Margherita RUBINO, *Medea. Voci. di Christa Wolf*, op. cit. p. 93.

⁶ Cfr. cap. II, *Ritornare alle origini: dalle fonti antiche al neofemminismo*, p. 163-169.

⁷ Christa Wolf all’università di Torino, 26 maggio 1997, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 50.

⁸ *Ibidem*, p. 50.

⁹ «Mi affascinava il tentativo di pervenire – per quanto possibile – al fondamento di tutte queste tradizioni – non con le modalità della scienza, bensì in quanto letterata, con l’immaginazione e la fantasia, sorrette peraltro da un’ampia conoscenza delle condizioni di vita di tali figure. (...) la quale scrittrice non poteva e non può fare a meno di intraprendere qualunque immersione nella profondità del tempo come un viaggio sino alle Madri, restando consapevole che ciò che abbiamo appreso tramite la tradizione maschile non necessariamente deve essere la «verità». Giacché vediamo solo ciò che conosciamo e vogliamo conoscere e perlopiù a livello profondamente inconscio- ciò che possiamo adoperare, ciò che può farci comodo.», Christa WOLF, *Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op.cit., p. 18-21.

È evidente che la Medea ‘innocente’ evocata dalla Wolf risponde, come già era successo per Cassandra, a tutta una serie di suggestioni dovute agli studi dei testi precedenti la tragedia di Euripide e alle ricerche sul matriarcato – sul cui termine, spesso equivocado, ritorneremo in seguito – come dimostra il carteggio con Heide Göttner-Abendroth. Altrettanto plausibile è la rappresentazione di Medea quale simbolo di un’indagine sull’identità femminile – *io* pubblico e privato, corpo e intelletto – condotta da Christa Wolf sulla scia delle teorie femministe già a partire da *Selbstversuch*. Tuttavia, leggere il romanzo in modo eccessivamente filologico, come se questa Medea tedesca fosse la pura trasposizione letteraria di teorie antropologiche o sociali, rischia di essere un’operazione inutile, oltre che fuorviante. Non si può, a mio avviso, seguire l’autrice nel suo laboratorio creativo con la stesso ‘desiderio di verità’ con cui Medea segue Merope nei sotterranei del palazzo di Corinto. Non c’è nessun ‘segreto’ che l’autrice voglia celare agli occhi indiscreti dei suoi lettori. La pubblicazione della Janus Press, *Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild* – operazione in parte parallela a quanto la Wolf fece con i materiali di *Kassandra* – costituisce infatti una prima risposta in tal senso¹⁰.

II.1. Ritornare alle origini: fonti arcaiche e matriarcato in *Medea. Stimmen*

La corrispondenza con Margot Schmidt e Heide Göttner-Abendroth mostra pienamente il sollievo della Wolf nello scoprire che le sue ‘intuizioni’ sull’esistenza di una versione antecedente a quella elaborata da Euripide non solo erano plausibili, ma venivano confermate da una nutrita schiera di studiosi.

Ein Triumph - auf dem Gebiet, auf dem Triumphe mir noch etwas bedeuten: In Wolfsberg hat ein Museumsdirektor mich an eine Medea-Spezialistin in Basel vermittelt - durch die habe ich nun erfahren, was ich vermutet hatte: Medea hat in den älteren Überlieferungen ihre Kinder nicht umgebracht, dies hat erst Euripides ihr erfunden; sie hat die Kinder in den Tempel der Hera gebracht, dort wurden sie dann von den Korinthern getötet.¹¹

Il ‘trionfo’ di cui parla Christa Wolf è legato soprattutto all’accusa di infanticidio, ma la non colpevolezza di Medea verrà poi estesa anche agli altri omicidi di cui la maga della Colchide è tradizionalmente accusata, soprattutto quello del fratello Apsirto e di Glauce. La Wolf si accosta così alle fonti pre-euripidee, cercando di riportare alla luce un aspetto del mito che,

¹⁰ Cfr. per esempio Margherita Rubino: «Spesso l’autore tende, a pubblicazione avvenuta, a depistare i lettori dalle fonti realmente consultate o dalle occasioni effettive della composizione. Wolf da una parte insiste sulla solidità dell’impianto scientifico culturale su cui poggia il romanzo; dall’altra tende a forzare, a tradurre a suo modo, probabilmente anche ad omettere qualcosa.», in Margherita RUBINO, *Medea. Voci. di Christa Wolf*, op. cit. p. 87.

¹¹ «Un trionfo – nel campo dove per me i trionfi significano ancora qualcosa: a Wolfsberg il direttore di un museo mi ha messo in contatto con una specialista di Medea che vive a Basilea – grazie a lei ho avuto conferma delle mie supposizioni: nelle fonti più antiche Medea non uccide i suoi figli, il prima ad attribuirle l’infanticidio fu Euripide; lei porta i figli al tempio di Era, là poi saranno i corinzi a ucciderli.», Christa WOLF, *Tagebuchaufzeichnungen, Briefe, Notate und Gespräche*, 11.11.91, in Christa WOLF, *Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 28.

benché rimasto sepolto nelle riletture successive, è in grado di rivelare aspetti nuovi non solo della vicenda di Medea, ma anche della civiltà occidentale.

Il primo a fare il nome di Medea è il poeta Esiodo, nella celebre *Teogonia*¹². La principessa colca viene lodata per il suo aspetto fisico – si elogiano la caviglia sottile, gli occhi splendenti – e si stabilisce un legame di parentela tra Medea e la maga Circe, presente anche nel romanzo della Wolf¹³. Tuttavia, l'aspetto che più risulta interessante ai fini della rilettura wolfiana è l'assenza di ogni riferimento ai delitti commessi da Medea. Al contrario, Esiodo si sofferma sulle prove imposte da Eete a Giasone, prove interpretate in chiave nuziale: la ricompensa non sarebbe, dunque, il celebre Vello d'Oro, ma la mano di Medea stessa. Benché nel carteggio della Wolf non compaia nessuna citazione diretta da Esiodo, l'idea che le prove di Giasone siano legate a un'usanza prematrimoniale sarà ripresa anche da Heide Göttner-Abendroth, nella sua risposta all'autrice:

Wenn Jason daher Medea heiraten will, muß er klarerweise das Widderfell, magisches Zeichen, erwerben, denn nur als „Widder“ kann er mit ihr die Hg. Hochzeit angemessen feiern. Kein Wunder also, daß Aietes (Aries = Widder), der amtierende König von Kolchis, wütend wird, als Jason das Fell verlangt: es heißt, daß er als Vorgängerkönig jetzt abzutreten hat, weil Jason sein Nachfolger werden will. Er stellt dem potentiellen Nachfolger deshalb die klassische Heiratsaufgabe (diesen Zusammenhang versteht Jason aber nicht). Mit dem Verlangen des Felles hätte Jason eigentlich gleichzeitig sein Liebeswerben um die Göttin / Priesterin Medea ausgedrückt; darum und nicht wegen der lächerlichen Aphrodite-Eros-Geschichte liebt Medea ihn wieder.¹⁴

Pur tenendo conto di questa interpretazione, la Wolf sceglierà di demitizzare ulteriormente la storia: il vello, una vecchia pelle di ariete utilizzata per raccogliere l'oro dal fiume, diventa il simbolo del potere regale, qualcosa che non può venir concesso agli ospiti greci per il semplice motivo che «ein bischer wenig geschätzter Besitz werde einem ja plötzlich kostbar, wenn ein anderer ihn begehre, nicht wahr»¹⁵. Le famose prove, secondo la Wolf, sarebbero filtrate dalla dimensione onirica e ingigantite dai racconti dei colchi intorno al fuoco, racconti a posteriori che poco hanno a che fare con la vicenda originaria, al punto che persino Giasone dubiterà dell'attendibilità dei suoi ricordi¹⁶.

¹² Cfr. *La teogonia di Esiodo e tre inni omerici*, traduzione di Cesare Pavese, Einaudi, Torino, 1981, vv. 956-973 p. 123.

¹³ In Esiodo Circe è zia di Medea dal lato paterno, in quanto sorella di Eete. In *Medea.Stimmen*, invece, è sorella di Idia: la parentela passa dunque per il ramo materno, forse a sottolineare l'affinità che intercorre tra Circe e Medea, entrambe maghe e stigmatizzate come personaggi negativi dalla tradizione.

¹⁴ «Quindi se Giasone vuole sposare Medea è chiaro che deve impossessarsi della pelliccia d'ariete, un simbolo magico, perché solo in quanto "ariete" può celebrare con lei le sacre nozze come si conviene. Non c'è da stupirsi dunque che il re di Colchide Eete, in greco Aietes (Aries=ariete), monti su tutte le furie quando Giasone gli chiede il vello: significa che a questo punto, essendo il re in carica, lui deve farsi da parte perché Giasone vuole prendere il suo posto. Ecco perché Eete impone al potenziale successore la classica prova di coraggio prematrimoniale (ma Giasone non coglie questo nesso). Con la richiesta del vello in realtà Giasone avrebbe dichiarato di aspirare anche alla mano della dea/principessa Medea; per questo motivo, e non per la ridicola storia di Eros e Afrodite, Medea ricambia il suo amore», Heide GÖTTNER-ABENDROTH a Christa Wolf, in Christa WOLF, *Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 31-32.

¹⁵ Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 49.

¹⁶ *Ibidem*. p. 54.

Tramite Margot Schmidt, una studiosa di Basilea curatrice del 'sarcofago di Medea', Christa Wolf entra in contatto con altri testi antichi, successivi ad Esiodo ma anteriori alla tragedia di Euripide. Si tratta soprattutto di alcuni scolii al periegeta Pausania e ai frammenti di 'oscuri poeti arcaici'¹⁷, citati dalla Schmidt nell'estratto del *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* inviato alla Wolf nel novembre 1992:

M. ist damit an den Schauplatz Korinth versetzt und mit dem eigenständigen Überlieferungsstrang verknüpft, der auf älterer Grundlage im Epos *Korinthiaka* des Eumelos literarische Gestalt erhielt.[...] Das Motiv des Kindermordes in der bei Eur. vorliegenden Form wurde mit großer Wahrscheinlichkeit erst in seiner 431 aufgeführten Tragödie mit M. als rächender Täterin verbunden. *Schol. Find. O. 13, 74 g* berichtet dagegen von M.s Versuch, ihren Kindern durch den rätselhaften Akt des χαταχρῦπτειν die von Hera versprochene Unsterblichkeit zu sichern, was durch das unzeitige Einschreiten Jasons vereitelt wird. Nach anderer Version (*Schol. Eur. Medea 264*) tötet M. zwar nicht ihre Kinder, vergiftet aber - aus nicht überliefertem Grund - Kreon; bei der anschließenden Flucht aus Korinth setzt sie die Kinder im Heiligtum der Hera aus, wo sie diese geschützt glaubt, doch die Korinther töten sie.¹⁸

Dopo Esiodo, una delle versioni più antiche del mito di Medea sembra dunque risalire ad Eumelo, poeta epico che visse a Corinto nell'VIII secolo a.C. Nei suoi *Korinthiaka*, Eumelo ripercorre le origini mitiche della città, raccontando di come la maga della Colchide venne chiamata a regnare su Corinto, in quanto figlia del re Eete, discendente del dio Elios. Il personaggio di Medea è quindi ancora più autorevole rispetto a quanto tratteggiato da Esiodo, e il passaggio dalla figura della sacerdotessa-regina a quello della maga malvagia (che ancora non compare in Eumelo) è direttamente ripreso da Heide Göttner-Abendroth come simbolo dell'avvento della società patriarcale:

Noch einen letzten Gedanken zu Medea als Herrin von Korinth. Dorthin wurde sie als legitime Nachfolgerin gerufen und erwählt Jason aus ihrer Macht zum Heroskönig. Sie haben 7 Mädchen und 7 Knaben als Kinder [...] Nach bestimmter Regierungszeit des Jason wäre es nun an Medea, ihn in die Unterwelt zu schicken und sich einen jungen König zu erwählen. Statt dessen wird dieser klassisch-matt

¹⁷ Cfr. Giorgio IERANO', *Tre Medee del Novecento – Alvaro, Pasolini, Wolf*, op. cit. p. 189.

¹⁸ «Così Medea venne spostata sullo scenario di Corinto e associata al fascio di tradizioni indipendenti che attingendo a miti più antichi ottennero forma letteraria nei *Korinthiaka*, il poema epico di Eumelo. [...] Con tutta probabilità il motivo dell'infanticidio nella forma presente in Euripide fu associato a Medea in chiave di rea vendicatrice solo nella tragedia rappresentata nel 431. Invece lo scolio a Pindaro, *Ol. 13,74* fa riferimento al tentativo di Medea di garantire ai figli l'immortalità promessa da Era mediante l'oscuro rito del *katakruptein*, atto sventato dall'inopportuno intervento di Giasone. Secondo un'altra versione (*scol. a Eur. Medea 264*), anche se Medea non uccide i figli, per un motivo imprecisato avvelena però Creonte; durante la successiva fuga da Corinto lascia i figli nel santuario di Era, dove li crede al sicuro», Margot SCHMIDT, estratti dal *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, in Christa WOLF, *Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 35. Sulle fonti preeuripidee si segnala in particolare il saggio di P. GIANNINI, *Medea nell'epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-antica*, pp. 20-22, l'articolo di B. Gentili, *La Medea di Euripide*, p. 30-31 e l'intervento di A.BELTRAMETTI, *Eros e maternità, quel che resta del conflitto tragico di Medea*, tutti in B. GENTILI e F. PERUSINO, *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia, 2000. Importanti inoltre, ad integrazione delle fonti preeuripidee citate dalla Schmidt, il saggio di P. FORNARO, *Medea di Euripide e archetipo letterario*, p. 169-172 e G. BONA, *Alla ricerca di Medea*, p. 210-212 entrambi in Renato UGLIONE (a cura di), *Atti delle Giornate di studio su Medea*, Torino, 23-24 ottobre 1995. - Torino : CELID, 1997. Sul tema del mito degli Argonauti prima di Apollonio Rodio cfr. G. BOSELLI, *Il mito degli Argonauti nella poesia greca prima d'Apollonio Rodio*, in *Rivista di Storia Antica*, 8 (1904), pp. 518-528; 9, 1905, pp. 131-144, 278-295; 393-412 ed il recente contributo di M.L. West, *Odyssey and Argonautica*, in *CQ*, n.55, 2005, pp. 39-64.

Vorgang umgedreht. Jason erwählt sich eine Jüngere. Und das ist ja nun stehendes patr. Muster bis heute!¹⁹

Per quanto riguarda l'infanticidio, infine, Eumelo ne parla come di un atto involontario, compiuto da Medea nel tentativo di rendere i figli immortali. I pochi frammenti di Eumelo non fanno cenno alle modalità con cui si compie il rito, ma un valido aiuto in questa direzione viene dall'erudito Pausania, nella sua monumentale opera in dieci libri, *Periegesi della Grecia*. Nel secondo libro, infatti, dedicato alle regioni della Corinzia e dell'Argolide, Pausania riprende il poeta greco, riferendo la tradizione in base alla quale la madre, ogni volta che partoriva,

[...] nascondeva sotto terra il neonato nel santuario di Era e lo faceva perché riteneva che così i figli sarebbero stati immortali; ma alla fine comprese che le sue speranze erano vane e, anche perché era stata scoperta da Giasone (che non la volle perdonare nonostante le sue preghiere e prese il mare per tornare a Iolco), se ne andò anche lei.²⁰

Difficile stabilire l'attendibilità della fonte – come ricorda Margherita Rubino, infatti, Pausania privilegia per la sua opera fonti poco note, spesso attestate solo dalla tradizione orale, e tralascia in modo arbitrario ciò che ritiene troppo conosciuto o non in linea con le sue convinzioni²¹. Inoltre, il riferimento ad Era non concorderebbe con il rito compiuto in terra colca: come scrive Heide Göttner-Abendroth²², Medea appare piuttosto legata al culto dell'antica dea Ecate – culto che rimanda al carattere ctonio, ai cicli di morte e alla rinascita – mentre l'altare di Era compare solo in un secondo tempo, quando ormai la principessa colca è giunta in terra greca. Nel rito del *katakruptein* – e soprattutto nell'evidente disapprovazione di Giasone nei confronti di questa pratica, simbolo evidente di due culture agli antipodi – è possibile riconoscere un parallelo nella descrizione delle abitudini funerarie della Colchide così come le descrive la Wolf:

Aber bis heute kann ich den Schauer spüren, der mich ergriff, als wir das niedrige Weidengestrüpp am Ufer durchquert hatten und in einen Hain regelmäßig gepflanzter Bäume gerieten, an denen die entsetzlichsten Früchte hingen. Beutel aus Rinder-, Schaf-, Ziegenfellen umhüllten ei-nen Inhalt, der an schadhafte Stellen nach außen trat: Menschliches Gebein, menschliche Mumien waren da aufgehängt und schwangen im leichten Wind, ein Grauen für jeden gesitteten Menschen, der seine Toten unter der Erde oder in Felsengräbern verschlossen hält. Der Schrecken fuhr uns in die Glieder.²³

¹⁹ «Un'ultima riflessione su Medea regina di Corinto. E' stata chiamata a governare come erede legittima, e in virtù del suo potere elegge Giasone-eroe. I due hanno sette figli (...) quando è terminato il periodo di regno di Giasone, a un certo punto Medea dovrebbe spedirlo agli inferi e scegliersi un re giovane. Invece la classica procedura patriarcale viene ribaltata. E' Giasone a scegliersi una sposa più giovane. E difatti questo è il modello patriarcale che vige ancora oggi!», Heide GÖTTNER-ABENDROTH a Christa Wolf, 11.03.1993, in Christa WOLF, *Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 32.

²⁰ PAUSANIA, in *Guida della Grecia*, libro II, *La Corinzia e l'Argolide*, test, traduzione e commento a cura di Domenico Musti e Mario Torelli, Fondazione Lorenzo Valla, Roma – Mondadori, Milano, 1986, p. 64.

²¹ Margherita RUBINO, *Medea. Voci di Christa Wolf*, op. cit. p. 91.

²² Heide Göttner-Abendroth, lettera a Christa WOLF, 11.03.1993, in Christa WOLF, *Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 47.

²³ «Ancora oggi riesco a sentire il brivido che mi assalì quando, attraversata la bassa macchia di salici sulla sponda, finimmo in un boschetto di alberi piantati con ordine, da cui pendevano i frutti più raccapriccianti. Borse di pelli di buoi, di pecore e di capre, avvolgevano un contenuto che spuntava dai punti danneggiati: ossa

Il seppellimento dei figli come rito di immortalità viene ripreso dalla Wolf in diverse riflessioni riguardanti non solo lo smembramento di Apsirto – su cui ritorneremo in seguito – ma anche la morte di Pelia come deformazione del ciclo di morte-rinascita legato alla cultura matriarcale²⁴. D'altra parte, ancora una volta, queste riflessioni non trovano una diretta corrispondenza nel romanzo: per quanto riguarda Pelia, l'autrice sceglie di omettere completamente il momento di transizione della coppia a Iolco e il cruento omicidio del re da parte di Medea²⁵. Pausania, infine, pur non assolvendo Medea dall'omicidio di Glauce – si è ormai fatta strada la versione della barbara gelosa e vendicativa – la risparmia dall'accusa di infanticidio, di cui incolpa invece i corinzi. Descrivendo la città, l'autore greco narra di una fonte, detta 'di Glauce', nella quale la giovane principessa si sarebbe gettata per trovare sollievo dai veleni contenuti nella veste donatale da Medea:

[...] nei suoi pressi c'è il monumento sepolcrale ai figli di Medea, i cui nomi erano Mermero e Ferete: si racconta che furono lapidati dai corinzi a causa dei doni che, secondo la tradizione, portarono a Glauce. Poiché la loro morte era stata violenta ed ingiusta, essi facevano strage dei bambini piccoli di Corinto, fino a quando, su consiglio dell'oracolo divino, furono istituiti in loro onore dei sacrifici annuali e fu eretta una statua del Terrore. Questa resta ancora ai nostri giorni, ed è un'immagine di donna fatta in modo da suscitare spavento.²⁶

Ancora una volta, pur non imputando a Medea la morte di Glauce, la Wolf sembra cogliere la suggestione rappresentata dal pozzo descritto da Pausania: infatti, contrariamente alle altre riscritture del mito in cui la giovane principessa si getta dalle mura del palazzo, in *Medea.Stimmen* Glauce attraversa il cortile interno per buttarsi nel pozzo posto al centro²⁷.

Ultimo tra le fonti antiche più conosciute e quasi contemporaneo di Euripide, il poeta Pindaro (518 a.C. -438 a.C.circa) nella *Pitica IV*, definisce Medea δέσποινα Κόλχων, 'sovra dei Colchi' – riprendendo l'immagine di Medea regina e sacerdotessa - descrivendola come una sorta di Pizia, capace di prevedere il destino degli Argonauti. Come già per Cassandra, il dono della profezia è descritto dalla Wolf in termini di 'seconda vista', una particolare sensibilità, acuita dalla ragione e dall'empatia, che permette alle due donne di cogliere i nessi tra eventi apparentemente lontani e scollegati. Proprio in questo passo il poeta sembra

umane, mummie umane erano lì appese, e oscillavano al vento leggero, un orrore per ogni persona civile che custodisce i propri morti sotto terra o in tombe rupestri. Lo spavento ci entrò nelle ossa». Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 46. L'usanza della Colchide di esporre i cadaveri sui salici è citata anche da Robert Graves a proposito dei costumi dei Parsi: questa popolazione abbandonerebbe i morti sulle Torri del Silenzio, perché gli avvoltoi li divorino allo scopo di non profanare il fuoco, sacro dono del Sole, con l'atto della cremazione. Cfr. Robert Graves, *I miti greci-dèi ed eroi in Omero*, vol. II, Longanesi, Milano, 1963, p. 556.

²⁴ L'episodio dello smembramento di Pelia viene omissso dal romanzo, benché la Wolf si sia interrogata lungamente in proposito. Cf. Heide Göttner-Abendroth, lettera a Christa WOLF, 11.03.1993, in Christa WOLF, *Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 51. Inoltre, si registra una netta cesura nell'iconografia relativa a Medea, rappresentata prima in veste di benevola sacerdotessa che grazie al suo calderone magico restituisce la giovinezza, poi – dopo Euripide – come spietata assassina. Cfr. Patrick MANUELLO, *La Trattazione del Mito Argonautico nella Pitica IV di Pindaro e in Apollonio Rodio*, Digressus, n. 11, 2011, pag. 74-152, <http://www.digressus.org>.

²⁵ Anche Pasolini scelse di non imputare a Medea l'omicidio di Pelia, inserendo nel film l'arrivo della coppia a Iolco ma omettendo la morte del sovrano.

²⁶ PAUSANIA, in *Guida della Grecia*, libro II, *La Corinzia e l'Argolide*, op. cit. p. 89.

²⁷ Christa WOLF, *Medea.Stimmen*. op. cit. p. 218.

giocare sul legame etimologico fra il nome di Medea e il termine μῆδος²⁸, al quale la Wolf stessa si richiama nel corso del romanzo.

La tragedia di Euripide, datata 431 a.C., pur avendo il merito di riassumere in un testo omogeneo un mito complesso e multiforme, non cancella totalmente le tracce delle versioni precedenti. Ancora nel I/II secolo d.C. infatti, Apollodoro attesta la versione secondo cui Medea «fuggì abbandonando i figli ancora piccoli, dopo averli fatti sedere come supplici sull'altare di Era Acraia; ma gli abitanti di Corinto li portarono via di lì e li percossero a sangue»²⁹. Anche il sofista Eliano - Il secolo d.C.- tramanda la stessa versione innocentista:

esiste una tradizione secondo cui la fama negativa riguardante Medea è infondata: non sarebbe stata lei, infatti, a uccidere i figli, bensì i Corinzi. Si racconta appunto che Euripide abbia inventato questa leggenda sulla donna della Colchide e composto la sua tragedia dietro richiesta dei Corinzi e che la menzogna abbia finito per prevalere sulla verità grazie alla bravura del poeta.³⁰

Inoltre, la Wolf dimostra di essere a conoscenza, almeno per via indiretta, della maldicenza per cui Euripide avrebbe percepito un compenso dai corinzi per modificare la versione dei fatti³¹.

Da questo breve excursus tra le fonti antiche appare evidente che la rielaborazione principale coinvolge, com'è ovvio, soprattutto il personaggio di Medea. Tuttavia, complici le numerose riscritture, in particolare quelle novecentesche³², anche il personaggio di Giasone viene rimodellato dalla Wolf, a beneficio di una maggior introspezione psicologica. Ad esempio, benché in alcuni momenti Medea ne elogi la capacità di comando e le competenze di guaritore, Giasone appare spesso alle prese con logiche di potere e intrighi di palazzo più grandi di lui.

Dalle pagine di *Medea.Stimmen* emerge un ritratto simile a quello che ne fa Apollonio nelle sue *Argonautiche*, per cui «la ricerca del vello d'oro è sentita come una imposizione ed il poeta crea un'atmosfera carica di angoscia e incertezza che può essere sintetizzata da una sola parola chiave: ἀμυχανίη».³³ Probabilmente l'immagine che più ci colpisce della personalità di questo Giasone ellenistico e del suo atteggiamento nei confronti della fatica

²⁸ Come sottolinea P. Manuello, «anche lo stesso atto del profetizzare viene definito 'accorto consiglio' (v.58 πυκινὸν μῆτιν).», in MANUELLO Patrick, *La Trattazione del Mito Argonautico nella Pitica IV di Pindaro e in Apollonio Rodio*, cit.

²⁹ APOLLODORO, *I miti greci : Biblioteca*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Fondazione Lorenzo Valla, Roma- Mondadori, Milano, 1996, p.25.

³⁰ ELIANO, *Storie varie*, a cura di Nigel Wilson, traduzione di Claudio Beveggi, Adelphi, Milano, 1996, p.

21.

³¹ Margot Schmidt, in risposta all'affermazione della Wolf, si premura tuttavia di precisare che l'affermazione secondo cui Euripide sarebbe stato pagato dai Corinzi proviene da un antico scolio a Medea (Parmenisco) è ritenuta dagli studiosi "tanto malevola quanto insensata", cfr. Margot SCHMIDT, lettera a Christa WOLF, 08.11.1992, in Christa WOLF, *Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 42. La notizia è comunque riportata anche da Robert Graves, *I miti greci-dèi ed eroi in Omero*, op. cit., p. 571.

³² Già in Pasolini l'eroe a tutto tondo della tradizione classica aveva ceduto il passo al giovane allegro, arrogante ed incosciente, più propenso alla bravata che all'impresa epica.

³³ MANUELLO Patrick, *La Trattazione del Mito Argonautico nella Pitica IV di Pindaro e in Apollonio Rodio*, Digressus, n. 11, 2011, pag. 74-152, <http://www.digressus.org>.

impostagli è quella che Apollonio abbozza al momento della partenza della nave Argo (l, 533-535):

εἴλκετο δ' ἤδη
πείσματα καὶ μέθυ λείβον ὕπερθ' ἄλός, αὐτὰρ Ἰήσων
δακρυόεις γαίης ἀπὸ πατρίδος ὄμματ' ἔνεικεν³⁴.

Un anti-eroe, dunque, i cui tratti – soprattutto il pianto – trovano un eco anche nella rilettura di Christa Wolf³⁵.

II.2. Forme di matriarcato e la ricerca di una terza via

«Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnte»³⁶. Il personaggio di Medea, alla fine dell'ultimo monologo, è una figura alla quale sono state tolte tutte le illusioni, è libera dalla fede negli dei, lucidamente consapevole della violenza e della sopraffazione intrinseca ad ogni forma di potere. Vera *wilde Frau*, ridotta a un'ombra nella caverna in cui vive nascosta con la nutrice, Medea rimane, nonostante la sua maledizione finale, l'evocazione di un bisogno, il simbolo dell'aspirazione a un bene comune che sempre più assume i tratti dell'utopia. Precorrendo il suo tempo, inoltre, la straniera esiliata, umiliata e diffamata, sembra presagire il difficile cammino di sottomissione e emancipazione della donna, esprimendo la ricerca di un'intesa, quella tra uomo e donna, capace di tracciare un nuovo cammino all'insegna di un colloquio paritario. Non più infanticida, dunque, né tantomeno espressione di quei sentimenti – gelosia, irrazionalità, *furor* – considerati per secoli tipici del femminile. Allegoria a più dimensioni che sollecita e interroga il lettore, la Medea della Wolf è veramente *altera*, - questo il titolo scelto per la mostra al Frauen Museum di Bonn nel febbraio del 1997³⁷, poi proseguita, arricchita di nuove opere, al Forum Amalienpark di Berlino nell'ottobre dello stesso anno. Non a caso tra gli artisti presenti all'esposizione c'è chi, come Günther Uecker, sceglie di scrivere il nome di Medea come in uno specchio, esasperando l'altezza delle linee quasi a restituire l'idea di acronia³⁸. Il rimando allo specchio, inoltre, non solo evoca la frammentarietà della figura di Medea, riflessa e giudicata dalle varie voci durante il romanzo, ma anche – a mio avviso – il celebre *Speculum* di Luce Irigaray, le cui suggestioni sono accolte dal testo della Wolf e facilmente riconoscibili dal lettore che abbia una certa familiarità con le tesi del femminismo di matrice francese. Anche nell'algrafia di Angela Hampel, che Margherita Rubino interpreta come sostanzialmente estranea alla Medea

³⁴ «Ormai / le gomene venivano ritirate, e si versava vino nel mare / Giasone distoglieva piangendo lo sguardo dalla sua terra », Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, a cura di A. Borgogno, Milano, 2003.

³⁵ Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 29-30.

³⁶ «In quale luogo, io? È pensabile un mondo, un tempo, in cui io possa stare bene? Qui non c'è nessuno a cui lo possa chiedere», *Ibidem*. p. 224.

³⁷ Cf. Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op cit. p. 8.

³⁸ Cf. Margherita RUBINO, *Medea. Voci. di Christa Wolf*, in Margherita RUBINO, Chiara DEGREGORI, *Medea contemporanea – Lars Von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici*, D.AR.FI.CL.ET, Genova, 2000, p. 114.

wolfiana³⁹, credo sia possibile leggere questo tipo di provocazione: nei capelli corti a spazzola e nei tratti androgeni si intravede, infatti, una certa rappresentazione iconografica – soprattutto derivata dall’immaginario maschile – della femminista (in particolare nella sua declinazione lesbica). Anche il serpente, che la Wolf stessa associa alla fertilità femminile, così come il sangue che sprizza sulla figura, sembra più una deformazione cercata, una parodia del ritratto a cui Medea è andata incontro nei secoli successivi ad Euripide. La Hampel sembra qui attualizzare le caratteristiche negative proprie del mondo femminile a cui Medea, in quanto donna, è stata assoggettata nei secoli: non più irrazionale né gelosa, dunque, ma tuttavia succube degli stereotipi del suo tempo, ingabbiabile in un altro tipo di cliché, quello della femminista militante di seconda generazione⁴⁰.

Il riferimento alla mostra del 1997 non è casuale. Se *l'altra Medea*, infatti, è quasi sempre presente nel discorso delle donne intorno al romanzo della Wolf, queste stesse sollecitazioni non vengono quasi mai colte nella ricezione, d'impronta prevalentemente maschile, diffusa dai media⁴¹. Come vedremo, infatti, benché il riferimento al femminismo o al matriarcato diventino una chiave di lettura privilegiata per molte recensioni tra quelle della prima ora, è pur vero che spesso si origina una sostanziale confusione non solo tra i testi a cui la Wolf si ispira e la sua personale rilettura e interpretazione, ma anche tra i termini, che vengono usati spesso senza un reale approfondimento.

Bachofen, ad esempio, non parlò di matriarcato (*Matriarchat*), bensì di diritto matriarcale (*Mutterrecht*) e ginecocrazia – dal greco γυναικες - dove il primo termine indica il ruolo egemone della donna all'interno del nucleo familiare e la preminenza della linea materna di discendenza, mentre il secondo fa riferimento a una presunta supremazia politica delle donne. Il termine *matriarcato* – composto dal latino *mater* e dal greco αρχειν – indica invece il predominio della madre all'interno della famiglia e della società, contrapposto al concetto di patriarcato⁴². Negli anni seguenti, il termine venne usato come sinonimo di ginecocrazia, oppure per indicare la sola matrilinearità – cioè a proposito dei sistemi agnostici di parentela. Nelle società matrilineari, inoltre, si parla spesso anche di *matrilocalità*, cioè il luogo di residenza della donna e dell'uomo che vogliono creare una famiglia stabilito per linea materna. A partire dagli anni '80, proprio perché il concetto di matriarcato, riferito ad una modalità di dominio mai verificato nelle società arcaiche⁴³ era diventato discutibile, si iniziò a parlare anche di *matrifocalità* e di *società matristiche*. Con

³⁹ «Questi disegni partono dal romanzo della Wolf, ma non ne riproducono il senso. Soprattutto quando il soggetto dipinto o scolpito non è uno sfondo, o un'idea astratta ma è direttamente Medea, le figure riportano all'eroina di Euripide e Seneca, non alla guaritrice intellettuale della Wolf. Basta guardare l'algrafia di Angela Hampel che dà il titolo alla mostra: vi è effigiata una donna dalle caratteristiche virili (volto androgino, forte, capelli folti e neri corti sopra l'orecchio), con un serpente annodato intorno al collo che arriva ai seni, spruzzi di sangue su tutta la figura.», Margherita RUBINO, *Medea. Voci. di Christa Wolf*, op. cit. p. 115.

⁴⁰ Aggiungo che, per certi aspetti, il ritratto di Medea potrebbe evocare la figura della terrorista Ulrike Meinhof, anch'essa evocata nei diari della Wolf durante la lavorazione al romanzo.

⁴¹ Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op cit.. p.7

⁴² Cf. Uwe WESEL, *Il mito del matriarcato – la donna nelle società primitive*, traduzione di Livia Lattes, Il Saggiatore, Milano, 1985, p. 45.

⁴³ *Ibidem.* p. 46.

questi termini, introdotti dall'etnologia anglosassone, ci si riferiva a quelle società nelle quali le donne godono di un certo prestigio all'interno della famiglia e qualche volta anche all'interno della società, senza che questo comporti però un loro predominio rispetto ai maschi del gruppo.

Marija Gimbutas, un'archeologa che Christa Wolf dimostra di conoscere molto bene⁴⁴, utilizzò il termine *matristico* per definire le antiche società neolitiche, mentre Riane Eisler sua allieva, coniò un nuovo termine, *gilania* (o *cultura gilanica*), riunendo in un'unica parola la radice greca per femminile (il suffisso γυν-) e maschile (-αν) e indicando quindi una sorta di 'terza via', una società egualitaria e fondamentalmente pacifista il cui eco pervade molte pagine non solo di *Medea.Stimmen*, ma anche di *Kassandra*. Le teorie di Marija Gimbutas sulla nascita delle società occidentali stimolarono dibattiti appassionati, anche se –almeno in Italia – il suo nome rimane ancora poco conosciuto⁴⁵: analizzando migliaia di reperti archeologici, l'archeologa lituana giunse infatti alla conclusione che i primi gruppi umani del Neolitico non solo conoscevano l'arte della tessitura e della scultura ma- ciò che più conta- non erano belligeranti, pur abitando in villaggi che potevano contare fino a 15.000 abitanti.

Durante i suoi scavi, condotti tra il 1967 e il 1980 soprattutto in Jugoslavia, Grecia e Italia, Marija Gimbutas riportò alla luce diversi reperti, soprattutto statue e figure femminili, da lei interpretati come raffigurazioni della Dea Madre, evidenziando le correlazioni tra civiltà anche molto lontane fra loro.

Cucuteni, Vinka, Sesquio...I libri di storia hanno mai riportato questi nomi? Forse perché senza re, guerre e conquiste non si adattavano alla definizione classica di civiltà. (...) Questo minaccia di invalidare tutto, non solo il potere maschile attuale, ma anche l'idea che il militarismo è necessario, e che l'essere armati sia l'unico modo di risolvere il conflitto.⁴⁶

Il potere maschile di cui parla la Gimbutas è rappresentato dai *kurgan*, una popolazione d'origine indoeuropea che invase in tre ondate il vecchio continente, provocando la fine delle culture gilaniche e l'avvento delle società patriarcali, fondate sulla gerarchia, il possesso di armi e il divario tra ricchi e poveri. Come sottolinea Joan Marler: «leggendo l'epica, osservando l'arte, i vasi, leggendo Omero, salta agli occhi il conflitto fra le antiche divinità della terra e le divinità del cielo».⁴⁷ Benché le teorie dell'archeologa lituana non siano pienamente accettate – ancora oggi non le viene riconosciuta la piena autorità accademica, soprattutto dalle voci maschili – Christa Wolf dimostra di conoscere molto bene la sua opera e soprattutto quella di Heide Göttner-Abendroth, ideale prosecutrice delle ricerche della Gimbutas.

⁴⁴ Cfr per esempio nella lettera a Heide Göttner-Abendroth, in *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op cit, p. 25.

⁴⁵ Si segnala a questo proposito il convegno *Donne di pace*, tenuto a Torino, il 20-21-22 maggio 2012 a cui prese parte anche Heide Gottner-Abendroth. Il programma del convegno è consultabile al link <http://www.associazionelaima.it/conferenza2012/>, 10/06/13.

⁴⁶ *Intervista a Marja Gimbutas, in Marija GIMBUTAS, Signs out of time, <http://www.youtube.com/watch?v=OmjqhytJDtQ>, parte 3/4 consultato il 19.03.13.*

⁴⁷ *Ibidem.* parte 4/4.

Nei suoi studi, culminati nel 1986 con la fondazione dell'Accademia Internazionale di Ricerca sul Matriarcato (HAGIA), la Göttner-Abendroth recupera il termine *matriarcato*, introducendo però un significato differente: esso non sarebbe, come sostiene la visione (distorta) di matrice patriarcale, una società in cui le donne avrebbero una posizione di dominio incontrastato sugli uomini. Anzi, questa visione, a suo parere, non fa che riflettere il pregiudizio, «secondo cui l'organizzazione delle società matriarcali sarebbe tale e quale l'organizzazione patriarcale, ma con le donne, invece degli uomini, nei posti centrali. Nessuna ricercatrice seria ha mai suggerito niente di simile».⁴⁸ Al contrario, il termine 'matriarcato' deve essere recuperato nel suo etimo originario, per cui il suffisso greco – αρχε non va inteso nella sua accezione di 'dominazione', ma di 'inizio' (condividendo in questo modo la stessa etimologia di parole come *arcangelo* o *archetipo*). Se quindi, il termine 'patriarcato' deve essere tradotto come 'dominio dei padri', al contrario 'matriarcato' significa 'all'inizio, le madri'.

Questo è il punto! In termini di storia culturale, i matriarcati sono più antichi dei patriarcati, poiché si sono sviluppati successivamente. I matriarcati sono all'origine della storia delle culture, e si sa che le madri sono all'origine o all'inizio di ogni essere vivente. Sono culture che hanno trasformato questo fatto naturale in un modello culturale.⁴⁹

Heide Göttner-Abendroth non esclude i concetti di matrilinearità o matrilocalità, che anzi sono spesso attestati anche in alcune società contemporanee da lei studiate – soprattutto in Messico e in Cina – tuttavia il recupero del significato originario del termine evidenzia, ancora una volta, la dimensione fondamentalmente paritaria e non gerarchica di queste società. Nei suoi interventi, infatti, la studiosa si sofferma a lungo sui caratteri economici, sociali e religiosi delle culture matriarcali, evidenziando la possibilità di un loro recupero anche nel presente⁵⁰: lo studio di queste culture diventa quindi, per la studiosa svizzera, un percorso in grado di riproporre all'uomo e alla donna moderni una differente modalità di interazione tra di loro e con il mondo esterno. Per quanto riguarda la ricezione da parte di Christa Wolf, è evidente che questa dimensione utopica è presente, in misura diversa, anche in *Medea.Stimmen*. Se, infatti, nel carteggio con la studiosa prevale l'aspetto scientifico e metodologico sullo studio del mito, nel romanzo – e soprattutto nella descrizione di alcuni personaggi- la Wolf riprende molti aspetti evocati dalla Abendroth. Da un punto di vista politico, ad esempio, la studiosa ipotizzava una società a *economia bilanciata*, in cui:

Le terre e le case appartengono al clan - nel senso del diritto d'uso - , mentre "proprietà privata" e "diritti territoriali" sono concetti sconosciuti. [...] Questo sistema previene l'accumulo di beni da parte di un individuo o di un clan, poiché l'ideale è la distribuzione.⁵¹

Questo concetto è fondamentale, a mio avviso, per leggere correttamente alcuni passi del romanzo, passi che sono stati analizzati quasi sempre attraverso il parallelo Est-

⁴⁸ Heide GÖTTNER-ABENDROTH, *Il cammino verso una società egualitaria: principi di politica matriarcale*, in <http://www.women.it>

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

Colchide/Ovest-Corinto, simbologia certo presente ma non esclusivo parametro di interpretazione del testo. A mio parere, infatti, pur non negando l'evocazione della dimensione comunitaria presente nella Germania Est, è evidente che questa utopia di una società primitiva - che la Colchide, in quanto cultura di transizione incarna perfettamente - rimanda anche agli studi sulle società matriarcali.

Wir in Kolchis waren beseelt von unseren uralten Legenden, in denen unser Land von gerechten Königinnen und Königen regiert wurde, bewohnt von Menschen, die in Eintracht miteinander lebten und unter denen der Besitz so gleichmäßig verteilt war, dass keiner den anderen beneidete oder ihm nach seinem Gut oder gar nach dem Leben trachtete.⁵²

Ancora una volta, il riferimento a 're e regine' pone in evidenza il fatto che la Wolf, parlando di matriarcato, fa riferimento più alla società egalitaria concepita da Marija Gimbutas che a una forma di prevaricazione femminile nei confronti degli individui di sesso maschile teorizzata da Bachofen. A livello sociale, inoltre, le strutture matriarcali studiate dalla Abendroth ipotizzano l'assenza di ogni forma piramidale e gerarchica della società così com'è concepita dalla cultura patriarcale. Ancora una volta si ripresenta il matriarcato come sostanziale 'terza via', contrapposta ad una situazione di dominio ed oppressione⁵³. Strettamente legato alla dimensione sociale e politica è infine l'aspetto culturale e religioso, caratterizzato dal recupero del *corpo* e della quotidianità, in una forma di panismo che vede manifestarsi la Dea in ogni forma vivente.⁵⁴

L'attenzione di Christa Wolf per la dimensione quotidiana è stata in più occasioni sottolineata⁵⁵, e in racconti come *Störfall* o *Sommerstück* essa è fondamentale all'economia del testo. Non a caso, durante un incontro al Salone del Libro di Torino, una lettrice chiese alla Wolf in che rapporto stessero i personaggi femminili con la realtà da un lato e con l'utopia dall'altro. Nella sua risposta, l'autrice evoca ancora una volta la possibilità di questa 'terza via', l'anelito a vivere la propria vita di tutti i giorni non come qualcosa di piatto,

⁵² «Noi in Colchide eravamo vivificati dalle antichissime leggende secondo le quali il nostro paese era governato da regine e re giusti, abitato da persone che vivevano in armonia e tra le quali la proprietà era distribuita così equamente che nessuno invidiava l'altro né attentava ai suoi beni o addirittura alla sua vita», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 95.

⁵³ In questo contesto, secondo la Abendroth e altre studiose, forme di matriarcato mitologico come le Amazzoni o le donne di Lemno - in cui le donne si presentano, effettivamente, come dominatrici dell'uomo, non sarebbero altro che la rappresentazione, in forma narrativa, delle paure maschili, oltre che di una giustificazione *a posteriori*, della sottomissione delle donne. Cfr. in proposito, Uwe WESEL, *Il mito del matriarcato - la donna nelle società primitive*, traduzione di Livia Lattes, Il Saggiatore, Milano, 1985.

⁵⁴ «Le società matriarcali tradizionali non hanno religioni basate su un dio - invisibile, intoccabile, incomprensibile, ma onnipotente - e un mondo che, al contrario, è degradato a "sostanza morta". Nel matriarcato la divinità è immanente; divino femminile, che si esprime in una concezione dell'universo come Dea che crea ogni cosa, e come Madre Terra che produce tutto ciò che vive. Ogni cosa ha in sé il divino, ogni donna e ogni uomo, ogni pianta e animale, il sassolino più piccolo e la stella più grande. In una cultura così tutto è spirituale. Non c'è separazione tra sacro e secolare, quindi, i compiti quotidiani - seminare, raccogliere, cucinare, tessere, costruire una casa e fare un viaggio - hanno allo stesso tempo un significato rituale. », Heide GÖTTNER-ABENDROTH, *Il cammino verso una società egualitaria: principi di politica matriarcale*, op. cit.

⁵⁵ Anna Chiarloni, *Christa Wolf*, op. cit.

banale, ma come «qualcosa di creativo, che vivifica gli esseri umani. (...) Un anelito verso un tipo di convivenza che non sia distruttivo verso gli altri»⁵⁶.

Questa forma di 'spiritualità', affine al vivere quotidiano, percorre tutti i romanzi, evocando un mondo fatto di piccoli gesti, di donne come Lissa che, «qualora la terra dovesse fermarsi la rimetterebbero in moto»⁵⁷. I rumori familiari della cucina, le mani che impastano la focaccia e accarezzano i capelli dei bambini o il corpo di Giasone, invocano un sapere del corpo troppo spesso disprezzato dalla filosofia maschile. Medea infatti, «conserva una sua orgogliosa vitalità primaria, che si alimenta di un sapere istintivo, mutuato dall'ordine materno. [...] Si intuisce l'impronta di un'altra cultura, primitiva e periferica, depositaria di un sapere mite e agreste, non ancora inquinata dalla prassi greca, intesa qui come corsa verso un falso progresso.»⁵⁸ Giasone, anch'esso parte di quella cultura – come ricorda Kerényi la radice *-iatros* non è che l'altro aspetto della scienza della guarigione a cui appartiene anche l'etimo di *medha*⁵⁹ - sceglie invece di abbandonarla in favore del mondo greco, razionale e refrattario a tutto ciò che appare troppo legato alla sfera dei sensi:

Man lebte mit Cheiron als Erzieher in den Gebirgswäldern Thessaliens frei und zugleich mit allem Wissen versorgt, das ein Mann von guter Familie braucht, ich weiß noch, wie Medea meine Kenntnisse in der Heilkunde beeindruckten. Das ist lange her. Irgendwann muss ein Mann sich entscheiden, was er will, und muss auch vergessen können, was er nicht mehr gebrauchen kann und was ihn nur belastet.⁶⁰

D'altra parte, l'affinità con le ricerche di Heide Göttner-Abendroth non si ferma solo alla descrizione di un'ipotetica civiltà: Christa Wolf, attraverso uno scambio epistolare parallelo a quello con Margot Schmidt, si interroga insieme alla studiosa su una possibile lettura delle fonti preeuripidee attraverso la lente delle ricerche sul matriarcato. Così, i testi antichi vengono messi in relazione agli studi matriarcali, dando vita a un terreno fertile su cui l'autrice innesterà, successivamente, la propria rielaborazione letteraria.

Vediamo qualche dettaglio. Le due donne riflettono insieme sulla vicenda dell'assassinio e dello smembramento di Apsirto, chiedendosi se non possa trattarsi di un'uccisione rituale compresa nel rito delle 'sacre nozze', da associare al ritratto di Medea come regina e sacerdotessa. Scrive Wolf:

Und Medea selbst, die "Zauberin" vereinigt in sich alle Züge der frühen matriarchalen Göttinnen beziehungsweise der Priesterinnen, die an ihre Stelle treten und, im „Normalfall“, nach der »Heiligen

⁵⁶ Christa WOLF *al Salone del Libro di Torino, 24 maggio 1997*, in SCHIAVONI Giulio (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, Franco Angeli, Milano, 1998.

⁵⁷ Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 167.

⁵⁸ Anna CHIARLONI, *La Medea di Christa Wolf*, op. cit.

⁵⁹ Cfr. Rita CALABRESE, *Dal silenzio alla parola, il lungo viaggio di Medea nella cultura (soprattutto tedesca)*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 104.

⁶⁰ «Con Chirone quale educatore nei boschi montani della Tessaglia si viveva liberi e nello stesso tempo provvisti di tutto il sapere di cui ha bisogno un uomo di buona famiglia, e ricordo ancora come le mie conoscenze di medicina impressionarono Medea. Ne è passato di tempo da allora. Prima o poi un uomo deve decidere ciò che vuole, e deve anche poter dimenticare ciò che gli è ormai inutile e soltanto di peso», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 57.

Hochzeit«, den Jahreskönig einsetzen, der am Ende des Jahreskreises ›stirbt‹ - zuerst wirklich, wahrscheinlich sogar durch Selbstentleibung. Dann, indem er sich entmannt, später nur noch rituell, indem ein Tier für ihn geopfert wird und er den Winter über in der Unterwelt.[...] Oft ist der Tannen der Göttin - oder Priesterin - ihr Bruder. Nun wird aber von Medeas Bruder Apsyrtos mit Abscheu behauptet, sie, die Schwester, habe ihn auf der Flucht mit Jason ›zerstückelt‹ und die einzelnen Teile dem sie verfolgenden Vater hingeworfen [...]Also war Apsyrtos nicht vielleicht der Jahreskönig der Medea (in einer früheren Schicht des Mythos), ihr Bruder, und war nicht seine ›Zerstückelung‹ - genau wie die des Dionysos durch die Bacchen - eben ein Teil des Wiedergeburtssakrals, auf das ja der ganze Jahreszyklus hinauslief? Und ist eben dieser Glaube, die Grundlage der matriarchalen Gesellschaften, die unüberwindliche Barriere für das Verständnis ihrer Riten durch die patriarchalen Indogermanen und dann durch die Achaer, denen der Tod ein unwiderruflicher Schrecken ist?⁶¹

Concretamente, nel romanzo la Wolf immagina la Colchide come una società in transizione, nella quale il patriarcato sta prendendo piede ma in cui, contemporaneamente, permangono i riflessi di un'antica civiltà matriarcale: il concetto di rigenerazione e rinascita non è quindi un'idea esclusivamente religiosa, ma scandisce anche la vita politica del regno, stabilendo la reggenza del trono a scadenza settennale.

Es ist überliefert, dass in früheren Zeiten Frauen in Kolchis Königinnen waren, und da wir nun einmal dabei waren, alte Bräuche wieder aufzufrischen, erinnerten uns einige der Uralten daran, dass einst in Kolchis ein König nur sieben Jahre regieren durfte, und dann höchstens noch einmal sieben Jahre, dann war seine Zeit abgelaufen, und her hatte seinem Nachfolger das Amt zu überlassen. Wir rechneten nach: Wir waren im siebenten Jahr der zweiten Amtszeit des Königs Aietes .⁶²

Tuttavia, la Wolf non si limita ad evocare una mitica società pre-patriarcale. Come fa notare Margaret Atwood, «alla fine Medea è libera, indipendente dagli 'dei' dominanti – ma anche dalle loro 'dee'. [...] Lei non ci sta più, non intende più far parte di un sistema o di un rito che escluda, ferisca e sacrifichi esseri umani». ⁶³ Ancora una volta, evocando la distanza di Medea non solo dalla società patriarcale di Corinto, ma anche dalle sue amate colche – nel momento in cui le vecchie fanatiche uccidono Absirto o quando, in nome della dea, le donne recidono il sesso a Turone – la Wolf ribadisce che, se di matriarcato si vuole parlare, esso è

⁶¹ «La stessa Medea, 'la maga', riunisce in sé tutte le caratteristiche delle antiche dee matriarcali e delle sacerdotesse che prendono il loro posto e che di regola, dopo le 'sacre nozze', insediano il re annuale, il quale alla fine del ciclo stagionale 'muore' – dapprincipio realmente, forse addirittura infliggendosi la morte con le proprie mani, quindi evirandosi, e in seguito solo ritualmente, mediante il sacrificio di un animale in sua vece e scomparendo tutto l'inverno negli inferi [...] Spesso il partner della dea- o sacerdotessa – è il fratello. Sennonché del fratello di Medea, Apsirto, si narra con orrore che sia proprio lei, la sorella, a sembrarlo durante la fuga con Giasone e a gettarne i pezzi al padre. [...] Quindi Apsirto non era forse il re annuale di Medea (in uno strato più profondo del mito), suo fratello, e il suo 'smembramento' – proprio come quello di Dioniso per mano delle Baccanti – non faceva parte per l'appunto del rituale di rinascita a cui del resto rimanda la struttura ciclica dell'anno? E non è proprio questa credenza, che sta alla base delle società matriarcali, la barriera insormontabile che si oppone alla comprensione dei loro riti da parte degli indoeuropei patriarcali e poi degli Achei, ai quali la morte incute un terrore ineluttabile? », Christa Wolf a Heide Göttner-Abendroth il 13.10.92, in *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 23-24.

⁶² «È tramandato che nei tempi passati, in Colchide, le donne erano regine, e siccome eravamo in procinto di restaurare antichi costumi, alcuni dei più anziani ci ricordarono che un tempo in Colchide un re poteva regnare solo sette anni, e poi al massimo altri sette anni, poi il suo tempo era scaduto e doveva lasciare l'incarico al suo successore. Rifacevamo il calcolo: eravamo nel settimo anno del secondo incarico del re Eete.», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 94.

⁶³ Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 9.

comunque da considerare nell'accezione proposta dalla Abendroth, quella 'Terza via' che non ammette violenza né sacrifici. Non a caso, nel romanzo, Medea appare nauseata alla vista dei testicoli dei tori sacrificati appesi alla statua della dea, quale simbolo di fertilità:

Ich weiß nicht, wie ich auf den Tempelhof, wie ich zur Artemis-Statue gekommen bin. Was ich zuerst wahrnahm, waren die Hoden der geopfert Stiere, die man der Göttin angeheftet hatte, als hätten ihre Brüste sich über den ganzen Lieb vervielfältigt Ein ekliger Behang. Sie stanken, die Stierhoden. Ich spukte darauf.⁶⁴

La Atwood sottolinea che, nei miti cosmogonici patriarcali, l'uccisione del toro da parte dell'eroe «rimanda alle lotte di repressione e di annientamento ingaggiate dai dominatori patriarcali contro le culture matricentriche e contro le donne 'selvagge' di tali culture.»⁶⁵ Prendendo le distanze con orrore da questo tipo di società, la Medea di Christa Wolf sembra abbandonare definitivamente anche la speranza di una società priva di sacrifici, capace di vivere in armonia.

Ich habe viel Ungeheures gehört, niemals zuvor etwas Ungeheuerlicheres als dieses Brüllen der geopfert Kreaturen, es war, als schrien sie unser aller Not und Schmerz und unsere Anklage in den Himmel.⁶⁶

Se Cassandra poteva ancora trovare conforto sperimentando la solidarietà clandestina nella comune lungo lo Scamandro, luogo periferico contrapposto al palazzo di Priamo, a Medea viene preclusa anche questa possibilità. C'è un breve momento di tregua, è vero, nell'incontro con la piccola comunità di cretesi – non a caso Creta è nota per essere stata una delle più pacifiche civiltà, probabilmente matrilineari, del Mediterraneo – e Medea appare vivificata dall'amore per Oistros⁶⁷ e dall'amicizia con Arethusa. Persino Leuco appare disposto a interagire con un tipo di cultura totalmente diverso dalla sua - mai un corinzio avrebbe accettato di dividere la 'sua' donna con un altro uomo! Ma sono attimi di felicità destinati ben presto a svanire. Come ricorda la Wolf nell'intervista a Petra Kamman,

Medea è una figura di transizione. Mi sono permessa di concentrare su di lei, sulla sua generazione, dei processi che probabilmente si sono compiuti in uno spazio di tempo di 2.500 anni - il passaggio cioè dalle strutture matriarcali al pieno patriarcato.⁶⁸

⁶⁴ «Non so come sono arrivata nel cortile del tempio, alla statua di Artemide. Mi accorsi innanzitutto dei testicoli dei tori sacrificati, appesi alla dea come se le mammelle le si fossero moltiplicate su tutto il corpo. Un addobbo stomachevole. Puzzavano, i testicoli dei tori. Ci sputai sopra. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 191.

⁶⁵ Margaret ATWOOD, in *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 7.

⁶⁶ «Ho udito molte cose orribili, ma mai prima di allora una cosa più orribile di quell'urlo delle creature sacrificate, era come se tutta la nostra pena e il nostro dolore e la nostra volontà di denuncia gridassero vendetta.», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 186.

⁶⁷ È interessante sottolineare che la figura dello scultore Oistros risponde perfettamente ai canoni dell'estetica matricentrica descritti da Renée Cox sulla base delle teorie di Heide Göttner-Abendroth e Alan Lomax, in Renée COX, *A Gynecentric Aesthetic*, Hypatia, Vol. 5, No. 2, Feminism and Aesthetics (Summer, 1990), Wiley, pp. 43-62

⁶⁸ Christa WOLF, intervista a Petra KAMMAN, *Santa Medea protettrice delle donne*, op. cit.

Il suo destino, in accordo con il mito, è dunque segnato. Medea soccombe, pur non avendo scelto la via del male, come la tradizione da Euripide in poi le attribuisce, proprio perché è l'ultimo simbolo di un bisogno di un'intesa, di una fratellanza tra uomo e donna, di un colloquio paritario. Condannata a vivere in una caverna, ridotta ad un'ombra, Medea riflette sulla sua vicenda e interroga il lettore moderno, chiedendosi – e chiedendogli – quando sarà possibile vivere in una società senza più vittime né violenza:

Ich hätte Kolchis nicht verlassen müssen. Nicht dein Jason zu seinem Vließ verhelfen. Nicht die Meinen zum Mitkommen überreden. Nicht diese lange schlimme Überfahrt auf mich nehmen, nicht all diese Jahre als halb gefürchtete, halb verachtete Barbarin in Korinth durchleben. Die Kinder, ja. Aber was werden sie vorfinden. Auf dieser Scheibe, die wir Erde nennen, gibt es nichts anderes mehr, mein lieber Bruder, als Sieger und Opfer. Nun verlangt es mich zu wissen, was ich finden werde, wenn es mich über ihren Rand hinaustreibt.⁶⁹

Con ciò, Christa Wolf non nega che un 'nuovo inizio' sia possibile, anzi, questa *Medea àltera* si orienta proprio nella direzione di un radicale cambiamento, la sua opera «rende concepibile un mondo del genere. I suoi personaggi illuminano e inducono al movimento.»⁷⁰ È però un cammino ancora lungo, che comporta una ridefinizione dei rapporti e dei valori difficilmente applicabile in tempi brevi.

Possiamo solo tentare, osservando le esperienze di millenni, di andare avanti. Deve diventare sempre più normale che lo sguardo maschile e quello femminile diano insieme un quadro completo del mondo e che uomini e donne si realizzino ognuno a modo proprio in condizioni pari. Ciò porterebbe a tutt'altre priorità rispetto a quelle che oggi ci governano. Ad altre gerarchie di valori. Ma non voglio speculare su queste cose. Ne siamo ancora lontani anni-luce.⁷¹

II.1.3. Percorsi presenti: Medea e il femminismo, tra letteratura e filosofia

Der Möglichkeit einer regressiven Flucht in eine idealisierte mythische Vergangenheit wird damit in *Medea.Stimmen* zwar eine Absage erteilt; die für die Kolcherinnen identitätsstiftende Erinnerung an eine nicht patriarchale Ordnung in *Medea.Stimmen* lässt sich aber meiner Ansicht nach durchaus als Hinweis darauf lesen, wie wichtig eine eigene weibliche Tradition – nicht als Weg zurück, sondern als Aufgabe für die Gegenwart als Anregung und Ermutigung für den Entwurf von Alternativen zu patriarchalen Strukturen sein kann.⁷²

⁶⁹ «Non avrei dovuto lasciare la Colchide. Non aiutare Giasone a conquistare il Vello. Non persuadere i miei a venire via. Non sottopormi a quella lunga, brutta traversata, non passare tutti questi anni a Corinto come una barbara mezzo temuta, mezzo disprezzata. I bambini, sì. Ma che cosa troveranno loro. Su questo disco che chiamiamo terra non esistono più, mio caro fratello, altro che vincitori e vittime. E che cosa troverò io, ora vorrei sapere, quando verrò sospinta oltre il suo bordo.», Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 106.

⁷⁰ Margaret ATWOOD, in *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 7.

⁷¹ Christa WOLF, intervista a Petra KAMMAN, *Santa Medea protettrice delle donne*, op. cit.

⁷² ROSER Birgit, *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000, p. 111.

Parlando di 'alternativa alle strutture patriarcali' Birgit Roser riporta la problematica sul terreno del presente. Come abbiamo visto, infatti, uno degli aspetti indagati da Christa Wolf è la permanenza, all'interno delle tradizioni successive ad Euripide, di questa 'falsa coscienza' che porta al radicamento di una raffigurazione distorta di Medea, raffigurazione che deve essere iscritta nella storia ideologica della società patriarcale. Tuttavia, benché la Wolf faccia costantemente riferimento agli studi volti a smantellare questa tradizione – come dimostra la fitta rete di corrispondenza intessuta durante la stesura del romanzo – è innegabile che anche le teorie sul matriarcato e più in generale, sulle società patriarcali, risentano delle suggestioni del movimento femminista, in particolare quello di ispirazione francese. Già nelle *Premesse a Cassandra* l'autrice ammetteva che il ritorno a 'tempi arcaici irrecuperabili' non faceva che mettere in risalto la condizione delle donne nel presente:

Wo immer die Wissenschaft Schächte grub, Erdschichten abtrug, in Höhlen vordrang, stieß sie in den tiefsten Schichten auf diese Göttin, und es ist des Nachdenkens wert, warum Frauen von heute aus dieser Tatsache einen Teil ihres Selbstbewußtseins und eine Rechtfertigung ihrer Ansprüche ziehen müssen: Was hilft es uns, zu wissen, daß die alten Griechen allmählich „Mutterrecht“ durch „Vaterrecht“ ersetzen; was beweist die anscheinend verbürgte Tatsache, daß den frühen, Ackerbau treibenden Clans Frauen vorgestanden haben; daß die Kinder, die sie zur Welt brachten, ihnen gehörten, daß sie auch in späteren hochorganisierten Königreichen noch die Erbfolge bestimmten, daß aller ursprüngliche Kult, daß Tabu und Fetisch, Tanz, Gesang und viele frühe Handwerke von ihnen ausgingen? Zeigt nicht vielleicht dieser Rückgriff in unwiederbringliche Früh-Zeiten mehr als alles andre die verzweifelte Lage, in der Frauen sich heute sehn? ⁷³

Lo scavo operato dalla Wolf si ricollega direttamente, quindi, anche ai percorsi intrapresi dalle varie correnti femministe sui temi dell'emancipazione e della riformulazione del soggetto 'donna' all'interno di una società patriarcale; nei suoi romanzi, a partire da *Selbstversuch* (senza tuttavia escludere le opere precedenti) l'autrice costeggia molte delle discussioni condotte dal movimento femminista, dalla denuncia della donna come proiezione della sessualità maschile, relegata nello spazio angusto della riproduzione – sulla scia delle allieve di Lacan, in particolare Irigaray e Cixous –, fino alla riflessione su una possibile ridefinizione dei rapporti che investe il legame con l'altro sesso (sentito sostanzialmente come prevaricatore) arrivando a coinvolgere il soggetto stesso, alla ricerca

⁷³ «Dovunque la scienza ha scavato pozzi, ha rimosso strati di terra, è penetrata in caverne, si è sempre imbattuta, egli strati più profondi, in questa dea, e vale la pena riflettere sul perché le donne d'oggi si sentano in obbligo di trarre da questa circostanza parte della loro coscienza di sé e una giustificazione per le loro rivendicazioni. A cosa ci serve sapere che a poco a poco gli antichi greci sostituirono il matriarcato con il patriarcato: cosa dimostra il fatto, a quanto pare incontestato, che le donne sono state a capo dei primi clan che praticavano l'agricoltura; che appartenevano a loro i figli messi al mondo, che esse, anche nei regni più tardi e più complessamente organizzati continuarono a determinare la successione, che tutti i culti originari, che tabù e feticci, danza, canto e molti arcaici lavori artigianali derivarono da loro? Questo ritorno a tempi arcaici irrecuperabili non mostra forse meglio di ogni altra cosa la situazione disperata in cui le donne si vedono oggi? » », Christa WOLF, *Kassandra, Vier Vorlesungen Eine Erzählung*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1983, p. 74.

di un linguaggio e di una cultura nuova, non marchiata dai meccanismi di sopraffazione maschile.

Soprattutto nella DDR – quindi in un paese in cui la condizione della donna risentiva meno, in generale, del divario legislativo tra uomo e donna – risulta subito evidente che il problema non si esaurisce all'interno di una carenza di applicazione delle norme giuridiche, «ma investe l'identità stessa della donna e quindi, parallelamente a quanto accade in occidente, la ridefinizione della propria storia e dei rapporti col mondo maschile»⁷⁴. Inoltre, appare altrettanto chiaro che la discussione sull'identità femminile non si può fermare alle considerazioni sui condizionamenti esercitati dal 'potere capitalista': in questo contesto, in cui la mitologia del lavoro socialista non può essere messa in discussione, la letteratura sembra quindi ricoprire un ruolo a parte, sottraendosi ai moduli rigidi delle pubblicazioni di stato per dare voce ai malesseri, ai sogni e alle varie espressioni dell'universo femminile. La letteratura diventa «paradigma conoscitivo dei cambiamenti dei rapporti tra i sessi, non solo nella realtà sociale, ma anche nell'immagine che l'uomo e la donna hanno l'uno dell'altra»⁷⁵, interrogandosi sui temi di un'emancipazione intesa come omologazione al mondo maschile, che vede la donna cancellata nella sua alterità. La 'parità tra i sessi' – soprattutto in campo lavorativo – apre dunque il dibattito su un nuovo modello di donna che si viene a creare – un modello che risente, in forma diversa ma ugualmente forte, della sottomissione ad una visione patriarcale della società. Su questo tipo di donna, più sfuggente e ambigua, si concentra anche l'attenzione di Christa Wolf:

L'altro tipo di donna, invece, quello è interessante: sono le donne – intendo le giovani tra i venti e i trentacinque anni – che cercano di essere simili agli uomini della stessa fascia d'età, quei giovani maschi di successo, di solito *single* (come le donne, del resto) che puntano anzitutto alla carriera. Anche loro riscuotono spesso grandi successi, sono molto intelligenti, scaltre, abili, ma di fatto hanno totalmente interiorizzato l'ideale maschile. E a ben vedere si atteggiavano, si vestono, si dispongono ad essere esattamente come gli uomini le vogliono.⁷⁶

Da questo passo emerge un ritratto molto simile, per certi versi, a quello di Agamedea proposto in *Medea.Stimmen*. La donna dimostra, infatti, di conoscere perfettamente le aspettative maschili nei confronti di un ipotetico 'ruolo femminile' e non esita ad adattarvisi – o a fingere di farlo – per raggiungere i suoi obiettivi.

Früher hat er mich keines Blickes gewürdigt, ich gehörte nicht zu der Art Frauen, die ihn reizen, die müssen schön sein und ihm blind ergeben, beides, das weiß ich, bin ich nicht. Aber nun blickt er mich an, mit einer Art Erstaunen, scheint mir, das an die Stelle des Begehrens treten kann. Das zum Begehrens werden kann. Wenn ich irgend etwas über die Merkwürdigkeit des männlichen Begehrens weiß, ist es das, und nicht oft genug kann ich es erproben.⁷⁷

⁷⁴ Anna CHIARLONI, *Christa Wolf*, op. cit. p. 65.

⁷⁵ *Ibidem*. p. 67.

⁷⁶ *Christa Wolf al salone del Libro di Torino, 24 maggio 1997* in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 56.

⁷⁷ «Prima non mi degnava di uno sguardo, non appartenevo al genere di donne che lo attraggono, esse devono essere belle e a lui ciecamente sottomesse, io non sono nessuna della due cose, lo so. Ma, mi sembra,

Agamedea rappresenta un modello di donna succube della cultura maschile che la circonda, al punto da farne propri anche i desideri: l'ambizione, il desiderio di far carriera, l'opportunismo e la competizione sono tutti tratti che caratterizzano in negativo il suo personaggio - non a caso viene accusata di «fabbricare un'immagine degli altri e di se stessa utilizzabile e sopportabile»⁷⁸. Anche il rapporto con l'altro sesso è sempre strumentale, finalizzato al raggiungimento di un obiettivo imminente (Acamante) o futuro (Turone). La lusinga, la menzogna e persino i rapporti sessuali sono dunque percepiti come un mezzo, una forma di relazione che non lascia spazio all'autenticità:

Wir kenne uns ja ganz gut, Turon gehört zu den jungen Männern von Korinth, denen ich mich versage, weil sie an Einfluss gewinnen werden und mir einmal nützlich sein können. [...]Seine Eitelkeit ist maßlos, er hat sie nicht in der Gewalt, mein übertriebenes Lob erregt ihn mehr als mein Körper, ich weiß das. Und warum auch nicht. Jede Frau nutzt die Gaben, die sie hat, um einen Mann an sich zu fesseln. Turon hat mir den Weg ins Königshaus geöffnet, Presbon zeigt mir den Weg, mich an Medea zu rächen.⁷⁹

Da setze ich das Mittel ein, das, ich habe es soft und oft erprobt, bei jedem Mann wirkt: Ich schmeichelte ihm schamlos.⁸⁰

Agamedea assume non solo gli atteggiamenti, ma anche la *forma mentis* maschile, dimenticando un sapere del corpo – tipico di una società 'barbara' come la Colchide, e della sua stessa professione di guaritrice – per entrare nel mondo del *logos*, il pensiero freddo e senza coinvolgimento:

Wir spielten mit unseren immer ausgefeilteren Plänen in einem unwirklichen Raum, als werde niemand durch unser Spiel betroffen. Dies ist eine sehr nützliche Methode, wenn man frei und zugleich wirksam denken will. Es ist übrigens eine Art des Denkens, die wir in Kolchis noch nicht gekannt haben, angeblich ist sie nur den Männern gegeben, aber ich weiß, ich bin begabt dafür. Nur übe ich sie im geheimen.⁸¹

Se Agamedea è un personaggio femminile in qualche modo complice della società patriarcale, Glaucè rappresenta invece un modello di donna totalmente succube del potere maschile, un personaggio attraverso cui la Wolf esemplifica l'inizio dell'infelice tradizione di sottomissione femminile ai dominatori patriarcali⁸². Come sottolinea Anna Chiarloni, infatti,

ora mi guarda con una specie di meraviglia che può prendere il posto del desiderio. Che può diventare desiderio. Se c'è una cosa che so sulla singolarità del desiderio maschile, è questa, e ne ho la prova fin troppo spesso.», Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 71.

⁷⁸ *Ibidem.* p. 74.

⁷⁹ «Ci conosciamo molto bene, Turone è uno di quei giovani di Corinto ai quali non mi rifiuto perché acquisteranno influenza e un giorno potranno essermi utili [...] La sua vanità è smisurata, non riesce a controllarla, le mie lodi esagerate lo eccitano più del mio corpo, lo so. E perché no, del resto. Ogni donna usa le doti che ha per legare a sé un uomo. Turone mi ha aperto la strada nella casa reale, Presbon mi indica la strada per vendicarmi di Medea». *Ibidem.* p. 74-85.

⁸⁰ «Allora passai a ciò che, l'ho sperimentato tante volte, fa effetto su ogni uomo: lo lusingai spudoratamente.», *Ibidem.* p. 80.

⁸¹ «Giocavamo con i nostri piani sempre più perfezionati, come se nessuno venisse coinvolto dal nostro gioco. È un metodo molto utile quando si vuole pensare liberamente e nello stesso tempo efficacemente. È un modo di pensare che in Colchide non conosciamo ancora, a quel che si dice è dato solo agli uomini, ma io so di esservi portata. Solo che lo pratico in segreto.», *Ibidem.* p. 82.

⁸² Cfr. Margaret ATWOOD, in Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 9.

Glauce è « una donna che rimuove quello che ha visto, che cancella il ricordo della violenza subita dalla sorella maggiore fino a farsi complice della brutalità maschile, subendone poi lo strazio fino al suicidio »⁸³. D'altra parte, questa ubbidienza incondizionata alla norma vigente, complice il precetto materno⁸⁴, è presente anche nel passato di Medea, a cui la madre Idia ha insegnato ben presto a 'fondersi con il muro' diventando invisibile rispetto al potere costituito – «ne avrei avuto bisogno nel palazzo del padre, dicesti, prima ancora che capissi perché»⁸⁵.

Se nelle figure di Agamedea e Glauce la Wolf riprende alcune tematiche del femminismo tradizionale – la donna succube della società fallocratica, in una forma o nell'altra – attraverso il personaggio di Medea il dialogo coinvolge tutta una produzione letteraria di autrici tedesche, una produzione forse minore ma determinante per il lavoro sul romanzo. Come fa notare Rita Calabrese nel suo accurato saggio sul personaggio di Medea nella cultura tedesca⁸⁶, se tra gli anni Quaranta e Cinquanta le scrittrici che scrivono della 'barbara della Colchide' – Marie Luise Kaschnitz, Anna Seghers e Elisabeth Langgässer – sembrano ancora subirne il fascino negativo, mostrandosi sensibili al lato oscuro del mito,

[...] tra il 1978 e il 1989 si riscontra nei paesi di lingua tedesca un grande interesse delle scrittrici per il personaggio di Medea, tuttora argomento di studi universitari e di studi nell'ambito di un intenso lavoro di riesame sulla scia del femminismo. Si è parlato di una versa e propria *Arbeit am Mythos Frau* (di un 'lavoro al mito donna'), con l'intento di accostarsi al mito come 'fondazione di vita', riscoprendo la mitologia come attività creativa privata delle incrostazioni regressive.⁸⁷

Per le austriache Marianne Fritz (*Die Schwerkraft der Verhältnisse*, 1978) e Elfriede Jelinek (*Krankheit oder moderne Frauen*, 1984) il mito di Medea viene coniugato al femminile, elaborandolo attraverso nuove modalità espressive o tramite un capovolgimento in chiave grottesca – Carmilla-Medea è un vampiro che si nutre del sangue dei figli. Tuttavia, è nella lirica di Helga Novak, *Brief an Medea* (1977) che appare più evidente la traccia dell'esperienza del neofemminismo, e vi ritroviamo molti dei temi ripresi, anni dopo, dalla Wolf.

Briefe an Medea

Medea du Schöne dreh dich nicht um
vierzig Talente hat er dafür erhalten
von der Stadt Korinth
der Lohnschreiber der
daß er dir den Kindermord unterjubelt
ich rede von Euripides verstehst du

Lettera a Medea

*Medea, bella, non voltarti
ne ha rimediato quaranta danari
dalla città di Corinto
lo scribacchino
per far passare per tuo l'infanticidio
parlo di Euripide capisci*

⁸³ Christa Wolf al salone del Libro di Torino, 24 maggio 1997 in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 43.

⁸⁴ Anna CHIARLONI, *La Medea di Christa Wolf*, in <http://www.germanistica.it/saggi/medea.asp>

⁸⁵ Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 24.

⁸⁶ Rita CALABRESE, *Il lungo viaggio di Medea nella cultura (soprattutto tedesca)*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 103-130.

⁸⁷ *Ibidem*. p. 125.

seitdem jagen sie dich durch unsere Literaturen
 als Mörderin Furie Ungeheuer
 dabei hätte ich dich gut verstanden
 wer nichts am Bein hat
 kann besser laufen
 aber ich sehe einfach nicht ein
 daß eine schuldbeladene Gemeinde
 ihre blutigen Hände an deinen Rücken abwischt
 keine Angst wir machen das noch publik
 daß die Korinther selber deine zehn Gören
 gesteinigt haben
 (wie sie schon immer mit Zahlen umgegangen sind)
 und das mitten in Heras Tempel
 Gewalt von oben hat keine Scham
 na ja die Männer die Stadträte
 machen hier so lustig weiter
 wie früher und zu hellenischen Zeiten
 (Sklaven haben wir übrigens auch)
 bloß die Frauen kriegen neuerdings
 Kinder auf Teufel komm raus
 Anstatt bei Verstand zu bleiben
 (darin sind sie dir ähnlich)
 andererseits haben wir
 uns schon einigermaßen aufgerappelt
 was ich dir noch erzählen wollte: die Callas ist tot.⁸⁸

*da allora ti danno la caccia nelle nostre belle lettere
 come assassina furia mostro
 ma io ti avrei capita bene
 chi ha le gambe libere
 può correre meglio
 quello che non capisco
 è perché una comunità gravata da colpe
 si asciughi le mani insanguinate con le tue gonne
 non preoccuparti lo rendiamo pubblico
 che sono stati i corinzi a lapidare
 i tuoi dieci marmocchi
 (come trattano sempre le cifre)
 e proprio nel tempio di Era
 la violenza dei vertici non conosce vergogna
 eh, gli uomini i consigli comunali
 continuano ancora allegramente
 come prima e ai tempi ellenici
 (di schiavi ne abbiamo anche noi, a proposito)
 solo le donne recentemente
 mettono bambini al mondo a tutto andare
 al posto di rimanere ragionevoli
 (in questo ti sono simili)
 d'altra parte ci siamo
 in qualche modo rimesse in piedi
 ah, volevo dirti ancora una cosa: la Callas è morta*

Medea diventa un personaggio familiare, vicino, a cui la poetessa può rivolgersi con un 'tu' amichevole. È definita 'schöne', un aggettivo che ne ribadisce le qualità fisiche e allontana provocatoriamente il consueto appellativo di maga e infanticida. Inoltre, la Novak riprende la tradizione che attribuisce l'omicidio dei bambini ai corinzi: non solo Euripide avrebbe ricevuto del denaro in cambio del *camouflage* della vicenda – una maldicenza, questo, di cui anche la Wolf è a conoscenza – ma i Corinzi sono accusati di aver riversato la colpa sulla donna, «asciugando sulla sua gonna le mani insanguinate» e istituendo una versione del mito che avrebbe continuato a perseguire Medea, «dandole la caccia nelle nostre belle lettere».

Il ribaltamento del mito è evidente, e la denuncia contro il potere – che mistifica e deforma secondo i suoi bisogni la verità dei fatti perché «hat keine Scham»– è strettamente legata alla critica della società patriarcale, nella quale il doppio ruolo della donna madre e lavoratrice appare ostacolato, se non impossibile (wer nichts am Bein hat / kann besser laufen).

La lirica procede a singhiozzo, in versi liberi, denunciando l'ineluttabilità di un destino comune a tutte le donne e interrogandosi sulla maternità, «sull'oscuro legame tra la vita e la morte che faticosamente comincia a trovare le proprie parole, rivelando inesorabilmente anche l'inconfessata ma presente fantasia di fuga dalla definitiva condizione di madre, il

⁸⁸ Helga M. Novak, *Briefe an Medea*, in *Solange noch Liebesbriefe eintreffen. Gesammelte Gedichte*, Schöffling & Co., 1999.

desiderio continuamente represso di essere liberate dal fardello totalizzante dei figli, pur amati»⁸⁹. La Novak conclude con un ultimo richiamo alla più celebre Medea del novecento, Maria Callas, forse rivivendo nella vita del soprano greco quel tragico destino che vi lesse Pasolini quando la scelse come protagonista per il suo film, nel 1969.

In seguito, il tema di Medea venne ripreso dalla stessa autrice, in un radiodramma dal titolo *Stadtgespräch Nummer eins* (1972), in cui Medea appare pericolosa perché straniera e dunque pronta a fomentare la rivolta degli schiavi – di nuovo la denuncia del potere, a cui si aggiunge la caccia di un misterioso libro su cui Medea registra la *propria* verità: «tema, questo, in cui si può ravvisare la forza eversiva della scrittura autonoma, non asservita al potere»⁹⁰. L'elemento interessante, che ha certamente suggestionato la Wolf, è il fatto che Medea non parli, non compaia neppure: sono le *voci* e le calunnie degli altri e fare di lei un'assassina, a consegnarla come colpevole alla storia.

Diversi anni dopo, nel 1988, Dagmar Nick nel suo *Medea, ein Monolog*, presenterà un'eroina alla ricerca di un riscatto, di una possibilità di riscrivere il passato e insieme delineare una nuova prospettiva di futuro.

Ich weiss, dass ich fortgehen soll. In eine andere
Landschaft. Zu anderen Menschen.
Ich habe noch eine Weile zu leben.⁹¹

Il monologo, però, non si addice alla visione della Wolf: certo, ogni personaggio è racchiuso nella propria visione del mondo, ma per restituire la complessità dei rapporti, dei giudizi, delle mancate prese di posizione, le *voci* sono uno strumento necessario. *Medea. Stimmen* non è più monologante, come poteva essere *Kassandra*, ma polifonico.

Le suggestioni ricavate da queste letture di impianto femminista sono evidenti, così come è evidente il rimando anche alla componente teorico-filosofica del movimento: basti pensare alla citazione in apertura dell'ultimo capitolo – una frase di Adriana Cavarero, filosofa e membro fino al 1990 del collettivo Diòtima – per capire fino a che punto la Wolf sia stata stimolata dalle questioni sorte in area femminista. Filosofa di professione, la Cavarero ha lasciato contributi teorici importanti, soprattutto nell'ambito del linguaggio, del quale mette in luce il carattere sessuato al maschile, fondato su una falsa universalità che esclude la donna.

In una delle sue opere principali, *Nonostante Platone* (1990) la Cavarero riscopre e rimodella alcune figure femminili della tradizione classica – un'operazione non dissimile da quella, letteraria, compiuta dalla Wolf – infondendo quel pensiero e quella voce che la filosofia maschile aveva relegato al silenzio o all'aneddotica. Così, Penelope diventa la figura-simbolo

⁸⁹ Rita CALABRESE, *Il lungo viaggio di Medea nella cultura (soprattutto tedesca)*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 127.

⁹⁰ *Ibidem.* p. 128.

⁹¹ Dagmar NICK, *Medea, ein Monolog*, Rimbaud, Aachen, 1991, p. 44.

di una femminilità che si ribella silenziosamente alla scissione corpo-anima messa in atto da Parmenide in poi: grazie al suo eterno lavoro di tessitura, infatti, «ella tiene unito ed intricato ciò che la filosofia separa, riconducendo, a questa vita segnata da nascita e morte, il pensare»⁹². Non a caso la figura di Agamedea, sedotta dal mondo del *logos* maschile, da un pensiero astratto e deprivato del suo legame con la vita, è un personaggio profondamente negativo, rappresentante di una femminilità ormai compresa nella logica patriarcale.

Più simile a Medea – e non solo per la provenienza ‘barbara’ rilevata da Blumentberg⁹³ – è invece la servetta tracia evocata dalla Cavarero. Di questa donna, poco più che un aneddoto all’interno della vasta opera platonica, non sappiamo nemmeno il nome: di lei non si ricorda che il riso, gentile e garbato, con cui si prende gioco del filosofo Talete, caduto in un pozzo mentre stava scrutando le stelle. Il riso della servetta, solitamente ascritto all’ignoranza del popolino, viene riletto dalla Cavarero come una forma di resistenza alla logica dell’essere parmenideo. Inoltre, ribellandosi alla valenza neutro/universale attribuita da Platone al termine maschile *uomo* – di nuovo, il maschio che assolutizza e nega la specificità femminile – la servetta ribadisce la sua appartenenza al mondo della vita reale, sessuata:

sta nel mondo della vita tenendolo per vero e reale, e dista, per concretissima essenza prima che per scelta o esclusione, da quel mondo chiama apparenza la vita e realtà l’astrazione. E ride, non solo del risibile incidente di chi, fidando nel verisimile, cade nei pozzi. Ride di ben altro. Ride della menzogna fondativa che la filosofia consegna al linguaggio d’Occidente, nel quale il verisimile, generatosi dalla realizzazione del vero, penetra in ogni luogo, attecchisce, cresce e occulta. Cosicché il mondo della vita non scompare, ma rimane nascosto: come una presenza obliata che continua ad offrirsi ad una attribuzione di senso, ad un linguaggio vero che accolga l’esperienza originaria del vivere come suo orizzonte [...]»⁹⁴.

Anche la Medea di Christa Wolf ride. La sua risata, anzi, è cifra caratteristica del personaggio, fino che questa non viene soffocata da Corinto.

Ich würde sie oft besuchen, muss ich wohl gesagt haben, sie und die Kinder, und sie lachte, nicht geringschätzig, eher nachsichtig, fand ich.⁹⁵

Und läuft durch die Straßen wie ein Ungewitter und schreit, wenn sie zornig ist, und lacht laut, wenn sie froh ist.⁹⁶

Medea lachte. Nach ihren Augen war es ihr Lachen, an dem man sie erkannte. Ich habe dieses Lachen länger nicht mehr gehört, ich weiß schon, dass wir er sind, die es erstickt haben, leider muss man manches tun, was einem selbst nicht gefällt.⁹⁷

⁹² Adriana CAVARERO, *Nonostante Platone, figure femminili nella filosofia antica*, Editori Riuniti, 1990.

⁹³ Hans BLUMENTBERG, *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, trad. it. di Bruno Argenton, Bologna, Il Mulino, 1988.

⁹⁴ *Ibidem*. p. 57.

⁹⁵ «Sarei andato da loro spesso, devo aver detto, da lei e dai bambini, e lei rise, non con disprezzo, trovai, piuttosto con indulgenza. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 52.

⁹⁶ «E grida quando è arrabbiata e ride forte quando è allegra. Adesso mi rendo conto che da tempo non la sento più ridere. », *Ibidem*. p. 64.

Pur non tralasciando tematiche quali la maternità – cui sono dedicati i capitoli su Demetra e Diotima – la Cavarero si concentra soprattutto sull'analisi del linguaggio, collocandosi su una linea di pensiero che va da Simone de Beauvoir a Luce Irigaray. Rifiutando la logica di tipo monistico con cui il linguaggio maschile ha sempre cercato di assorbire, nella sua falsa universalità, anche la donna, l'autrice indaga quindi i meccanismi del *fallologocentrismo*, inteso come universo semantico che, mettendo al centro i simboli fisico-sessuali (fallo-) e riflessivo-teoretici (-logos) del maschile ha rinunciato al confronto con tutto quanto altro da sé, in nome di un preteso ordine universalista.⁹⁸

La riflessione femminista che si sviluppa intorno al fallologocentrismo si caratterizza anche per l'approccio politico: esso è infatti inteso, inevitabilmente, come una struttura di potere che assicura il dominio dell'uomo sulla donna. La violenza che deriva da questo sistema è dunque, nella costruzione di un'ideale astratto, la negazione dell'atto concreto del confronto, l'impedimento ad andare verso l'altra/l'altro, l'impossibilità ad andare oltre l'ordine di stereotipate rappresentazioni⁹⁹.

In *Medea.Stimmen*, la relazione con Oistros, ultima speranza di un rapporto paritario con un uomo che è stato capace di diventare adulto senza uccidere il bambino dentro di sé¹⁰⁰, si contrappone al legame con Giasone, legame che la Wolf rappresenta segnato dalla gelosia, ribaltando però i soggetti: sparito lo stereotipo della donna preda della passione, al punto da uccidere la rivale e i figli del marito fedifrago, emerge invece il ritratto di un coniuge possessivo e violento:

Das war zu viel. Das musste ich mir nicht bieten lassen. Ich konnte auch anders. Meiner Wut ihren Lauf lassen. Mich an sie heranmachen und sie gegen die Wand drängen. Ungestraft beleidigt man Jason nicht. Dass sie merkte, Jason kann einen schönen männlichen Zorn in sich wachsen lassen über die Listen der Weiber, er kann sehr stark werden, wenn er das weiche Fleisch, in das sich verkrallt hat, nachgeben fühlt unter sich, wenn er in den Augen der Frau endlich etwas wie Überraschung sieht, ehe sie die Augen schließt und den Kopf abwendet und das Unvermeidliche geschehen lässt. Ja. Ich habe verstanden. So ist es gemeint. Wir sollen die Weiber nehmen, Wir sollen ihren Widerstand brechen. Nur so graben wir aus, was die Natur uns verliehen hat, die alles überspülende Lust.¹⁰¹

⁹⁷ «Medea *rise*. Dopo gli occhi, la si riconosceva dalla risata. Per lungo tempo non ho più sentito quella risata, ormai so che siamo stati noi a soffocarla, purtroppo si è costretti a fare anche le cose che non ci piacciono.», *Ibidem*, p. 111.

⁹⁸ «Il fallologocentrismo è il nemico: di tutti. Gli uomini rischiano di perdere conservandolo, in maniera differente ma tanto seriamente che le donne. Ed è tempo di trasformare, di inventare l'altra storia. [...]Non possiamo parlare più di "donna" o di "uomo" senza venir catturati in un teatro ideologico in cui la moltiplicazione di rappresentazioni, immagini, riflessioni, miti, identificazioni, trasforma costantemente, deforma, altera l'ordine immaginario di ciascuna persona, e in più, rende nulla e vuota qualsiasi concettualizzazione.», Hélène CIXOUS, *Sorties*, in Menlo Marks E. e De Courtivron I., *New french feminism*, Schocken, New York 1981.

⁹⁹ Cfr. l'articolo di Letizia Lambertini in http://www.letizialambertini.it/scritti/scritto_V.pdf, 02-04-13.

¹⁰⁰ Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 155.

¹⁰¹ «Era troppo. Non dovevo tollerarlo. Potevo avere ben altri comportamenti. Lasciare libero corso alla mia ira. Andarle addosso e sbatterla contro la parete. Non si offende impunemente Giasone. Doveva rendersi conto che Giasone è in grado di farsi crescere dentro una bella rabbia virile contro i raggiri delle donne, ed è in grado di essere uomo di gran forza, se sente gli si sottrae la carne morbida dentro la quale è sprofondato, se negli occhi della donna vede finalmente, prima che gli occhi lei li chiuda e giri la faccia e lasci che l'irreparabile

Nella riscrittura wolfiana la relazione di Medea con Giasone e con Oistros sembra risentire delle suggestioni del neofemminismo, soprattutto di matrice francese. In particolare, la Wolf si richiama alle riflessioni di Luce Irigaray nel suo celebre saggio del 1974, *Speculum, l'autre femme*¹⁰², nel quale la studiosa francese critica le tesi di Freud e Lacan sulla differenza sessuale. Per Irigaray allo *specchio*, che rimanda semplicemente un'immagine e sanziona la superiorità dell'uomo sulla donna¹⁰³, si contrappone lo *speculum*, lo strumento attraverso cui il medico esplora le cavità del corpo umano, in particolare l'organo genitale femminile. Ad un'ideologia maschile che vede la donna come un buco, una mancanza, un'assenza, si oppone quindi la consapevolezza che quello stesso vuoto non è un 'nulla' da riempire, ma un luogo con una sua realtà ricca e molteplice. L'*altra donna*, quella dello *speculum*, è però invisibile per l'uomo: esiste solo la donna dello specchio, nell'immagine rassicurante, ma distorta, che gli viene restituita. Allo stesso modo, tramite un linguaggio particolarmente ricco, in cui il desiderio e l'emozione si rincorrono in modo quasi onirico, la Wolf restituisce il tipo di rapporto erotico che lega Medea a Giasone:

Ich setze mich zu ihm aufs Lager, löste ihm die Hände von den Schläfen, strich ihm über Stirn, Wangen, Schultern, die verletzliche Mulde über seinen Schlüsselbeinen, komm, sagte er bittend, ich legte mich zu ihm, ich kenne seinen Körper, weiß seine Lust aufzustacheln, hinter geschlossenen Linder überließ er sich seinen Phantasien, an denen er mich nie teilnehmen ließ. Ja, ja, ja, Medea, das ist es. Ihm gelang, was ich ihm wünschte, mit seinem ganzen Gewicht fiel er auf mich, grub sein Gesicht zwischen meine Brüste und weinte, lange. Nie vorher sah ich ihn weinen. Dann stand er auf, tauchte sein Gesicht in die Wasserschüssel auf der Truhe, schüttelte den Kopf wie ein Stier, der einen Schlag vor die Stirn bekommen hat, und ging, ohne sich noch einmal nach mir umzuwenden.¹⁰⁴

La donna come soggetto passivo, dunque, da cui trarre piacere senza che nessuna forma di reciprocità venga contemplata – anzi, l'incontro lascia presumere che Giasone soffra di eiaculazione precoce. Il rapporto fisico tra i due è descritto dalla Wolf come unilaterale prima ancora che Medea trovi un nuovo compagno, prima ancora dell'ultimo, forzato incontro tra i due. Non così la relazione con Oistros, che si lascia invece 'possedere' da

accada, qualcosa come lo stupore. Sì. Ho capito. L'intenzione è questa. Dobbiamo riprenderci le donne. Dobbiamo spezzare la loro resistenza. Solo così dissepelliremo ciò che la natura ci ha dato, la voglia che tutto travolge. Non uno sguardo, non una parola. Me ne andai. Non la rividi più. », *Ibidem* p. 208.

¹⁰² Luce IRIGARAY, *Speculum : de l'autre femme*, Les éditions de minuit, Paris, 1974.

¹⁰³ «Lo specchio è la superficie piatta che sta all'aperto, in pubblico, e che tutti conoscono in quanto ci restituisce la nostra immagine. La donna 'funziona' nell'ideologia e nell'immaginario dell'ordine simbolico, cioè nel linguaggio della Legge del Padre, come 'specchio' per l'uomo, nel senso che guardando la donna nella sua condizione di inferiorità irrimediabile l'uomo vede se stesso nella sua condizione di superiorità incrollabile.», Adriana CAVARERO, Franco RESTAINO, *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino, 1999, p. 76.

¹⁰⁴ «Mi sedetti sul giaciglio accanto a lui, gli staccai le mani dalle tempie, gli accarezzai la fronte, le guance, le spalle, la conca vulnerabile sopra le clavicole, vieni, disse in tono di preghiera, mi sdraiai accanto a lui, conosco il suo corpo, so stimolare il suo desiderio, dietro le palpebre chiuse si abbandonava alle sue fantasie, alle quali non mi ha mai lasciato prender parte. Sì, sì, sì Medea, così. Gli riuscì ciò che gli auguravo, mi cadde addosso con tutto il suo peso, affondò la faccia tra i miei seni e pianse, a lungo. Mai prima di allora l'avevo visto piangere. Poi si alzò, immerse il viso nella bacinella d'acqua sulla cassapanca, scrollò la testa come un toro che ha ricevuto un colpo sulla fronte e se ne andò, senza neanche voltarsi verso di me. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 28.

Medea senza che questo termine assuma la consueta connotazione negativa tipica della società patriarcale – non a caso Acamante e Giasone parlano di trucchi e stregonerie¹⁰⁵. Con Oistros invece, forse anche grazie alla sua provenienza da una società matriarcale, Medea ha una relazione paritaria, nel segno della vita:

Sie ist in seine Fingerspitzen, Medea, sie hat ihn in Besitz genommen, das sagt er selbst, so etwas sei ihm noch nie passiert, die Lust an dieser Frau habe ihm eine neue Lust am Leben, an seiner Arbeit geschenkt, beim Näherkommen höre ich ihn in seiner Werkstatt pfeifen und singen. ¹⁰⁶

Questa rinascita ad opera dell'amore è forse uno dei pochi tratti positivi legati alle relazioni umane, simile alla volontà di non sottostare a codici precostituiti che lega il rapporto tra Leuco e Aretusa, innamorata di due uomini. L'esilio di Medea e la morte di Aretusa segnano però la fine della speranza di un rapporto egualitario, libero: Leuco si abbandona all'indifferenza, Oistros, nella sua caverna, sembra impazzito. Il difficile cammino della riconciliazione tra uomo e donna, sembra dire la Wolf, è ancora lungo.

II.2. René Girard : stereotipi della persecuzione e capri espiatori

Come vedremo nel capitolo successivo¹⁰⁷ le citazioni poste in apertura delle varie 'voci' si possono suddividere in due macrocategorie: la prima, in cui rientrano, ad esempio, Euripide e Seneca, ha un'esplicita funzione di richiamo alle versioni precedenti di Medea, modulando deliberatamente il testo antico secondo il punto di vista scelto dall'autrice; l'altro gruppo di citazioni, invece, – Bachmann, Cavarero e le due da Girard – ha il compito di tematizzare il meccanismo primordiale della violenza e del soffocamento del soggetto. In particolare, il rimando a Girard mi sembra importante non solo da un punto di vista quantitativo – due citazioni contigue tra loro, in apertura dei monologhi di Leuco e Medea – ma anche perché, sulla scia delle teorie dell'antropologo francese, è possibile ripercorrere la riflessione di Christa Wolf sul capro espiatorio e, più in generale, sui meccanismi di persecuzione dell'individuo all'interno della società. Se questa non è la sede per uno studio e una critica approfondita del pensiero girardiano¹⁰⁸, credo sia comunque importante analizzare quegli aspetti delle sue teorie che possiamo ricollegare direttamente a *Medea.Stimmen*. A questo proposito, mi è parso interessante riflettere sull'interpretazione della Wolf soprattutto perché, ad una prima analisi, pochi sembrano essere i punti di contatto tra l'autrice tedesca,

¹⁰⁵ *Ibidem.* p. 45.

¹⁰⁶ «È nelle sue dita, Medea, si è impossessata di lui, lo dice lui stesso che una cosa del genere non gli è mai successa, che la passione per quella donna gli ha regalato una nuova passione per la vita, per il suo lavoro, e mentre mi avvicino al suo laboratorio lo sento fischiare e cantare.», *Ibidem.* p. 154.

¹⁰⁷ Cf. III.1, *Le citazioni come estensione della polifonia*, p. 225-235.

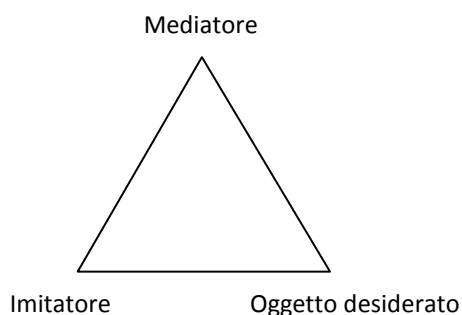
¹⁰⁸ In Italia l'attenzione all'opera di Girard è un fenomeno ormai consolidato, come dimostra la traduzione integrale dei suoi testi e una cospicua letteratura secondaria, soprattutto in ambito cattolico. Per un'esauritiva bibliografia cfr. l'introduzione di Giuseppe Fornari in René GIRARD, *La vittima e la folla – violenza del mito e cristianesimo*, Santi Quaranta, Treviso, 1998. Può essere interessante, a dimostrazione dell'effettivo interesse – anche critico – suscitato dalle teorie girardiane, leggere l'articolo e il dibattito suscitato dall'articolo *Piccola critica a René Girard*, in <http://www.filosofiprecari.it/wordpress/?p=21>, consultato il 29-01-13.

dichiaratamente aconfessionale, e il filosofo francese, il cui pensiero conduce, alla celebrazione dei Vangeli e della rivelazione cristiana¹⁰⁹.

Girard, infatti, porta il fenomeno religioso - punto di partenza e di arrivo della sua ricerca - al centro dell'interesse dell'antropologia contemporanea. Elaborando un pensiero in cui concorrono letteratura, etnologia e psicologia, l'antropologo francese sviluppa un'interpretazione globale e unitaria dell'insieme dei comportamenti umani, assumendo il desiderio – e la violenza che ne consegue – come spiegazione per le costanti del comportamento umano e lo sviluppo delle società. In particolare, tramite la sua teoria del capro espiatorio, Girard è convinto di aver trovato le fondamenta della cultura umana e di poter spiegare, di conseguenza, anche gli antichi miti e riti alla base delle società pre-giudaiche¹¹⁰. In ultimo, sviluppando ulteriormente la sua teoria, Girard arriva ad affermare che solo la venuta di Cristo, rappresentato come vittima perfetta ed innocente, permette di smascherare il meccanismo vittimario: in tal modo «l'uomo diventa il solo responsabile della violenza, il sacro trova la sua immanenza e Dio la sua vera trascendenza»¹¹¹.

II.2.1. La teoria del desiderio mimetico: Agamedea

Il pensiero di Girard rivela il suo aspetto innovativo già nei primi studi, in cui la teoria antropologica incrocia la critica letteraria. In *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) lo studioso francese parte dall'idea che il desiderio umano sia legato a quel meccanismo dinamico e interattivo che è alla base dell'apprendimento di tutti gli animali, e che è particolarmente importante nell'uomo: *l'imitazione* o *mimesi*. Essa dà luogo ad una struttura triangolare alla cui base sta il soggetto desiderante (l'imitatore) e l'oggetto desiderato, mentre al vertice si trova il modello (o *mediatore*).



¹⁰⁹ Cfr. soprattutto Claudio TUGNOLI, *Girard – dal mito ai Vangeli*, Edizioni Messaggero, Padova, 2001 e Martin BEYER Martin, *Das System der Verknennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, op. cit.

¹¹⁰ La nostra analisi si concentrerà soprattutto su questo aspetto del pensiero girardiano, tralasciando volutamente quella parte legata all'interpretazione della passione di Cristo e dei Vangeli come misconoscimento del meccanismo vittimario e della trasformazione del capro espiatorio in "agnello di Dio". A questo proposito cfr. i due testi di Girard espressamente dedicati all'argomento, René GIRARD, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Poche, Paris, 1986 et René GIRARD, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Poche, Paris, 1999. In ambiente italiano è interessante la lettura di Claudio TUGNOLI, *Girard – dal mito ai Vangeli*, Edizioni Messaggero, Padova, 2001.

¹¹¹ Cfr. Angelo Pianca, *Mimetismo e rivelazione*, in <http://www.filosofico.net/renegirard2.htm>, consultato il 29-01-13.

Secondo Girard questa configurazione triangolare «è una formula generativa capace di orientare e organizzare tutti i nostri bisogni, da quelli di origine biologica a quelli più culturalmente complessi. Attraverso una serie di desideri triangolari riferiti a modelli che appartengono alla famiglia e alla società, un po' alla volta si forma ciò che chiamiamo individuo»¹¹². L'importanza del modello come ispiratore del desiderio è però, secondo Girard, tutt'altro che priva di pericoli. Nel caso di una mediazione *esterna*, in cui il modello è fisicamente o simbolicamente lontano dal soggetto desiderante – Girard fa l'esempio del *Don Chisciotte*¹¹³ – il processo imitativo è perlopiù privo di conseguenze nefaste, e il modello non può tramutarsi in rivale per il soggetto che desidera: così Don Chisciotte, che *desidera* essere *come* il suo eroe, il cavaliere leggendario Amadigi di Gaula, non vedrà mai in lui un rivale, perché la distanza simbolica che li separa è immensa. Allo stesso modo, anche Sancho è separato dal suo padrone da una distanza spirituale: il desiderio di diventare governatore di un'isola, certo, è 'ispirato' da Don Chisciotte, ma in nessun punto del romanzo egli immagina di sostituirsi a lui o di desiderare la stessa sorte. Al contrario, una mediazione di tipo *interno* si presenta come più insidiosa per il soggetto, in quanto il desiderio diventa di tipo ontologico o metafisico: l'oggetto desiderato passa in secondo piano, e si instaura un rapporto di tipo mimetico, in cui le differenze tra i due soggetti si attenuano e ognuno diventa la copia imitativa dell'altro. Girard porta l'esempio dei 'doppi' – le numerose coppie di fratelli rivali nella mitologia – per cui l'unica soluzione è la distruzione dell'altro o il proprio annullamento. Questo primo punto della complessa 'teoria del desiderio mimetico' girardiano trova, a mio avviso, un'immediata risposta in *Medea.Stimmen* nella figura di Agamedea.

Il personaggio creato dalla Wolf presenta fin da subito le caratteristiche del 'doppio negativo' cui fa riferimento l'antropologo francese parlando di una mediazione di tipo *interno*: già dal nome, infatti, le due donne appaiono legate – la radice 'Med', evoca per entrambe il potere di guarigione e di buon consiglio, e si rifà esplicitamente alla professione di guaritrice che entrambe esercitano in Corinto. Inoltre, Agamedea è stata discepola di Medea, addirittura la 'discepola preferita', prima di venire da lei allontanata e trasformarsi in un'implacabile e machiavellica avversaria.

Questo rapporto discepolo-maestro rispecchia pressoché fedelmente quello tra mediatore-imitatore presentato da Girard: Agamedea non solo desidera essere 'come Medea' – guadagnarsi la stima e il rispetto per la sua abilità medica – ma, ad un certo punto, appare chiaro che l'ostilità verso Medea deriva da un'iniziale venerazione per la sua principessa: il passaggio dall'ammirazione all'odio porta, inevitabilmente, al desiderio di annientamento e di distruzione di Medea. Un passo di *Mensonge romantique et vérité romanesque* mi sembra, a questo proposito, particolarmente illuminante. Scrive Girard:

¹¹² René GIRARD, *La vittima e la folla – violenza del mito e cristianesimo*, Santi Quaranta, Treviso, 1998.

¹¹³ René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961, p. 8.

Persuaso che il modello si ritenga a lui troppo superiore per accettarlo come discepolo, il soggetto prova infatti nei confronti del modello stesso un sentimento lacerante formato dall'unione di due contrari: la venerazione più sottomessa e il rancore più profondo.¹¹⁴

La formulazione teorica di Girard si può accostare facilmente alla descrizione dello stato emotivo di Agamedea, un misto di ammirazione e odio solo apparentemente incoerente,:

Im gleichen Atemzug begriff ich, daß sie Hilfe brauchte, Medea, die große Heilerin, lag da, rat- und hilflos, mein Herz machte einen Sprung, endlich würde mein innigster Wunsch wahr werden, der meine Kindheit bestimmt hat, ich, ich würde ihre Helferin sein, würde an ihrem Lager verharren, die pflegen, ihr dienen, mich unentbehrlich machen, und endlich würde ich empfangen, wonach mich noch immer so gräßlich verlangte, ihre Dankbarkeit. Ihre Liebe. Ich verachtete mich dafür, aber der Augenblick war gekommen, der meine Tag- und Nachtträume beherrscht hatte. Sie brauchte mich. Ich würde sie retten. Ewige Dankbarkeit würde sie an mich binden, als die vor allen anderen Bevorzugte würde ich nun in ihrem Dunstkreis leben.¹¹⁵

L'odio-amore che Agamedea nutre nei confronti di Medea è, appunto, incoerente solo in apparenza. L'oggetto desiderato, infatti, è proprio l'amore di Medea, un affetto che la discepola, ancora bambina, reclama e desidera¹¹⁶: quando questa richiesta di attenzione viene negata il triangolo sposta i suoi vertici, l'oggetto si avvicina al mediatore, diventando irraggiungibile per il soggetto e aumentando, quindi, l'intensità del suo desiderio. Allontanandosi, l'oggetto del desiderio si fa sfocato, e il soggetto cerca quindi di realizzare desideri più vicini – nel caso di Agamedea, la ricerca di un riconoscimento sociale da parte dei corinzi e di un certo benessere – ricavandone solo, tuttavia, una soddisfazione momentanea, come osservato da Girard: «L'oggetto concreto che di volta in volta viene raggiunto o perduto ha sempre un valore relativo rispetto al valore assoluto di un oggetto lontano o trascendente che, d'altra parte, è fuori dalla portata del soggetto».¹¹⁷

Tuttavia, nonostante questi escamotage, la presenza concreta del mediatore evoca continuamente agli occhi del soggetto l'oggetto desiderato, aumentando il senso di frustrazione per il mancato possesso: l'oggetto perde i suoi contorni definiti, l'io ne risulta frantumato e la priorità diventa quindi la distruzione del mediatore, percepito come l'unico ostacolo alla realizzazione del desiderio, a sua volta ormai relegato nel limbo oscuro del subcosciente.¹¹⁸ Girard, inoltre, sottolinea che in una mediazione di tipo interno vi è una

¹¹⁴ René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit. p. 13.

¹¹⁵ « Nel medesimo istante compresi che aveva bisogno di aiuto, Medea, la grande guaritrice, giaceva lì confusa e disarmata, il cuore mi balzò in petto, finalmente si sarebbe avverato il mio più intimo desiderio, quello che ha segnato la mia infanzia, io, io sarei stata la sua assistente, io sarei rimasta al suo capezzale, io l'avrei curata, servita, io mi sarei resa indispensabile, e alla fine avrei ricevuto, cosa che continuavo a desiderare con tanta terribile forza, la sua gratitudine. Il suo amore. Mi disprezzavo, ma era venuto il momento che s'era imposto a tutti i miei sogni diurni e notturni. Lei aveva bisogno di me. Io l'avei salvata. Un'eterna gratitudine l'avrebbe legata a me, sarei vissuta nella sua orbita come colei che era preferita a chiunque altro. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 70.

¹¹⁶ *Ibidem.* p. 84.

¹¹⁷ Claudio TUGNOLI, *Girard – dal mito ai Vangeli*, op. cit. p. 29.

¹¹⁸ È quello che Girard, per il tramite di Nietzsche, definisce *risentimento*, un sentimento che si comprende perfettamente se «sulla base del desiderio mimetico, si immagina che il desiderio, urtando contro

soglia oltrepassata la quale l'oggetto desiderato viene effettivamente messo in secondo piano: «maggiore è l'ostacolo che il modello oppone al discepolo e maggiore sarà l'accanimento con cui il discepolo cercherà di impadronirsi dell'essere del modello»¹¹⁹. Nella rivalità mimetica, il rifiuto sdegnoso opposto dal mediatore è vissuto dal soggetto come una conferma della superiorità del modello, ed è proprio questa attribuzione di valore ad accrescere il desiderio di possedere qualcosa che ne esprima tutto il valore, tutto l'essere.

Tornando a *Medea. Stimmen*, è evidente che non si tratta dunque, di semplice invidia di Agamedea nei confronti di Medea: l'ambito di indagine della Wolf – sulla scia di Girard – indaga tra gli strati complessi della psiche umana, riflettendo sulle apparenti contraddizioni che muovono l'agire umano.

Alles kann man nicht haben, hat sie mir einmal gesagt. Nun, auch sie sollte erfahren, dass man nicht alles haben konnte, die gesicherte Stellung im Tempel und zugleich die Liebe von jedermann.¹²⁰

L'ex-allieva di Medea, pur consapevole che le sue macchinazioni possono condurla alla morte, è disposta a correre questo rischio, accecata dall'odio per un affetto che non può ottenere, continuamente divisa tra l'ammirazione e l'odio per un modello considerato irraggiungibile.

II.2.2. Vendetta privata, sistema giudiziario e istigazione della folla.

La teoria del desiderio mimetico, sulla quale Girard ritornerà puntualmente nelle opere successive, viene ampliata nella seconda opera dell'antropologo, *La violence et le sacré*¹²¹, opera esplicitamente evocata dalla Wolf nelle due citazioni di *Medea. Stimmen*¹²². Secondo Girard, il desiderio mimetico – e il processo imitativo che ne consegue – non rimangono mai un fatto privato, che riguarda solo l'individuo: al contrario, esso coinvolge l'intera comunità, trasformando l'iniziale rivalità tra due soggetti in un momento collettivo potenzialmente mortale per la società. Girard descrive quindi il diffondersi contagioso della violenza trasmesso dal meccanismo della vendetta, un circolo vizioso che rischia di non aver fine e di ledere profondamente la comunità e i suoi vincoli interni. Il mezzo difensivo, adottato dalle società più evolute per contrastare il dilagare della violenza, è quello del sistema giudiziario, « un'istituzione che appare come trascendente e che detiene il monopolio delle punizioni,

l'ostacolo insuperabile che gli oppone il suo modello, sia costretto a rifluire sul soggetto, avvelenandolo», *Ibidem*. p. 91.

¹¹⁹ Claudio TUGNOLI, *Girard – dal mito ai Vangeli*, op. cit. p. 29.

¹²⁰ «Non si può avere tutto, mi ha detto una volta. Bene, anche lei doveva sperimentare che non si poteva avere tutto, una posizione di prestigio assicurata nel tempio e contemporaneamente l'amore di tutti. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 84.

¹²¹ GIRARD René, *La violence et le sacré*, Bernard Grasset, Paris, 1972.

¹²² Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 152, 174.

mettendo così fine in linea di principio alla catena infernale delle violenze reciproche e delle vendette private»¹²³.

La vendetta costituisce dunque una minaccia insopprimibile, è un processo infinito, interminabile: finché non si crea un organismo che possa sostituirsi alla parte lesa e riservarsi il compito della vendetta, infatti, sussiste per la comunità il pericolo di una escalation interminabile, e solo quando l'intervento di un'autorità giudiziaria diventa costringente gli uomini si liberano dal tremendo dovere di vendicarsi¹²⁴. Tuttavia, nel caso delle società primitive, in cui non esiste un modello di comunità così avanzato da poter proporre un efficace sistema giudiziario, la collettività si difende scaricando la violenza su un'unica vittima, il cosiddetto *capro espiatorio*, il cui sacrificio polarizza le colpe e i peccati di tutti. Questo concetto, fondamentale nel pensiero di Girard, sarà uno dei nodi più importanti sviluppati dalla Wolf in *Medea. Stimmen*. Prima di proseguire vorrei però rilevare come il delicato passaggio da una società primitiva ad una più avanzata venga rappresentato, nel romanzo della Wolf, dal personaggio di Acamante e da quello di Leuco. Il primo astronomo di corte, che è descritto come un uomo cerebrale, i cui atti spesso sfuggono alla comprensione dei suoi stessi complici, rivela infatti un intricato pensiero a metà strada tra l'esigenza di mantenere l'ordine apparente di una società 'evoluta' e la comprensione dei meccanismi che, a livello sotterraneo, ne regolano ancora i processi.

Acamante si mostra perfettamente cosciente delle conseguenze del desiderio mimetico portato alla sua esasperazione. In quanto figura di spicco tra i corinzi, l'astronomo sa bene che su di lui può ricadere l'invidia dei concittadini e che, in una situazione di crisi, la sua situazione privilegiata potrebbe trasformarsi in un ostacolo. Per questo motivo evita ogni manifestazione pubblica di riconoscimento sociale¹²⁵, lasciando che il suo potere si eserciti in modo più sottile, indiretto:

Ich gab einer verquerten Regung nach und erklärte Medea, wie Korinth funktioniert, was auch bedeutete, sie nach und nach wissen zu lassen, auf welche Weise ich meine Macht ausübe, zu der gehört, dass sie unsichtbar bleibt und jedermann, besonders der König, fest überzeugt ist, er allein, Kreon, sei die Quelle der Macht in Korinth.¹²⁶

¹²³ Cf. l'introduzione di Giuseppe Fornari in René GIRARD, *La vittima e la folla – violenza del mito e cristianesimo*, op. cit. p. 13. Non è un caso, forse, che tra quelle categorie che non riconoscono l'autorità dello Stato permanga il sistema delle vendette private: un esempio, a questo proposito, sono gli omicidi tra clan di famiglie rivali appartenenti alla mafia, per cui vige ancora la legge non scritta dell'"occhio per occhio, dente per dente".

¹²⁴ <http://www.filosofico.net/renegirard.htm>, consultato il 02-02-13.

¹²⁵ Cfr. «Als sie gingen, hielt Kreon mich zurück, das schmeichelte mir, doch wäre es mir lieber gewesen, er hätte mich nicht vor aller Augen ausgezeichnet und den Neid der anderen geweckt.», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 110.

¹²⁶ «Cedetti a un impulso errato e spiegai a Medea come funziona Corinto, il che significava anche farle conoscere a poco a poco il mio modo di esercitare potere, modo nel quale rientra il fatto che esso resti invisibile e che ognuno, soprattutto il re, sia fermamente convinto che solo lui, Creonte, è la fonte del potere a Corinto. », *Ibidem*,. p. 113.

La stessa conoscenza di questo meccanismo è alla base del comportamento di Leuco, che però sceglie di sottrarsi del tutto alla sfera del potere, negandosi addirittura ogni possibilità di intervento:

Mich schützt, dass ich die Menschen, auch ihn, bis auf den Grund durchschaue und eben deshalb, so merkwürden es klingen mag, ungefährlich bin. Da ich nicht glaube, dass ich oder irgend jemand sie ändern kann, werde ich in das mörderische Getriebe, das sie in Gang halten, nicht eingreifen. [...] So kommt der Morgen, die Stadt erwacht mit immer den gleichen Regungen, mit immer den gleichen Lauten, so wird es bleiben, mag geschehen, was will.¹²⁷

Come Leuco, anche Acamante osserva i meccanismi che regolano la società corinzia e ne comprende il desiderio di innocenza: perché il sacrificio funzioni, infatti, è fondamentale che nella comunità si conservi intatta la convinzione della sua necessità. Assicurata la pace interna – cioè ottenuto il risultato a cui si puntava mediante il sacrificio - poco importa, alla maggior parte dei corinzi, se Ifinoe è stata uccisa o se è andata sposa ad un giovane re al di là del mare:

Ich lernte viel an diesem Fall. Ich lernte, dass keine Lüge zu plump ist, als dass die Leute sie nicht glauben wurden, wenn sie ihrem geheimen Wunsch, sie zu glauben, entgegenkommt.¹²⁸

Acamante non fa più parte della società primitiva: non solo ammette, in nome della ragione di stato, la necessità del sacrificio di Ifinoe, anche se “il prezzo da pagare poteva essere molto doloroso”¹²⁹, ma riconosce l'importanza per la comunità di sentirsi innocente, al punto da elaborare una versione dell'accaduto che escluda ogni riferimento alla violenza collettiva e ad un possibile coinvolgimento – anche indiretto – della collettività:

Lieber stellen sie sich das Kind glücklich verheiratet vor, in einem blühenden Land, bei einem jungen König, als tot und verwesend in einem finsternen Gang ihren eigenen Stadt. Das ist menschlich. Der Mensch schont sich, wenn er es irgend einrichten kann, so haben die Götter ihn gemacht. Sonst gäbe es ihn nicht mehr auf dieser Erde. Lieder kamen auf, in denen sie Iphinoe besingen, als schöne junge Braut. Sie erleichtern der Korinthern das Herz, sie schmelzen ihren bösen Verdacht und ihr Schuldgefühl und ihre Trauer um in eine süße Sehnsucht. Man kann nicht genug staunen, die Weisheit der Götter nicht genug bewundern, die es so und nicht anders eingerichtet haben.¹³⁰

Ancora una volta, la Wolf sembra seguire da vicino il pensiero di Girard, elaborando in forma narrativa la teoria del meccanismo vittimario sviluppata a partire dal *Giulio Cesare* di Shakespeare. Analizzando le opere del drammaturgo inglese, infatti, Girard rileva in più punti

¹²⁷ «Mi protegge il fatto di capire gli uomini, anche lui, fino in fondo, e sono innocuo proprio per questo, per quanto strano possa suonare. Poiché non credo che io o qualcun altro possa cambiarli, non interverrò nell'ingranaggio micidiale che tengono in movimento. (...) Cos' arrivai il mattino, la città si risveglia sempre con gli stessi sentimenti, sempre gli stessi accenti, e resterà così qualunque cosa accada». Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 218-219.

¹²⁸ «Imparai molto da quel caso. Imparai che non c'è menzogna troppo grossolana a cui la gente creda, se essa viene incontro al suo segreto desiderio di crederci. », *Ibidem*, p. 123.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 118.

¹³⁰ *Ibidem*. p. 123.

il dispiegarsi del desiderio mimetico e, per diretta conseguenza, il meccanismo del sacrificio vittimario e del *consenso mimetico*.¹³¹

Ecco perché bisogna far credere che Ifinoe è stata rapita per andar sposa ad un giovane re, ed ecco perché i corinzi non insorgono contro Creonte, accettando – in maniera implicita – il sacrificio della giovane. Tuttavia, la posizione di Acamante è più ambigua. «Es kann zu einem Zwang werden, das immer und immer wieder zu beobachten, wenn man einmal durchschaut hat, wie es geht»¹³²: egli non potrebbe mai unirsi alla folla delirante che uccide i figli di Medea, pur comprendendone il meccanismo, e si considera già appartenente a quel tipo di società ‘avanzata’ che fa del sistema giudiziario il catalizzatore della violenza collettiva. Non a caso, nel suo monologo, Agamedea parla del bisogno di Acamante di sentirsi un uomo ‘giusto’, un aggettivo che qualifica sia il suo legame con la società primitiva – il desiderio di sentirsi innocenti – sia quello con la nascente società moderna:

Einer dieser Grundsätze ist seine fixe Idee, er sei eine gerechter Mann. Ich wollte es kaum glauben, dass dies sein Ernst war, aber als er anfang, alles zusammenzutragen, was für Medea sprach, begriff ich, dass es ihm zupass kommen musste, wenn er Beweise gegen Medea in die Hand bekam¹³³ [...]. Akamas begann laut zu denken, um uns Gelegenheit zu geben, seine Einwände zu zerstreuen.¹³⁴

Entrambi, Leuco e Acamante, sono inoltre consapevoli della facilità di manipolazione della folla in una situazione di crisi: di fronte a una società scossa nelle sue fondamenta – poco importa se per motivi politici o calamità naturali – un piccolo numero di individui, persino uno solo, può farsi carico di tutte le accuse possibili.¹³⁵

Nell’unico confronto tra i due astronomi – il solo momento in cui Leuco sembra prendere posizione per difendere Medea – i due uomini dimostrano di conoscere perfettamente le modalità di istigazione della folla, benché sia il solo Acamante a servirsene apertamente.

[...] er könne nichts machen, sie habe das Volk zu sehr aufgebracht. Das Volk? sagte ich, und da wollte er mit allen Ernstes die Geschichte mit dem Brudermord auf-tischen, die ja in diesem Raum ausgebrütet und von hier aus im Umlauf gesetzt worden war. Ach, sagte ich höhnisch, diese Leute sind ganz alleine auf die Idee gekommen, sich zusammenzurotten, der Frau aufzulauern und sie mit Schimpf und Schande durch sie Straßen zu jagen, wie? So müsse er wohl gewesen sein, wagte Akamas mir ins Gesicht hinein

¹³¹ «Bruto vede la morte di Cesare come un sacrificio *eccezionale* reso *necessario* da circostanze così critiche che ogni ricorso all’azione legale o politica è divenuto impossibile. Egli conosce bene i rischi impliciti nell’assassinio di un uomo politico amato dalla folla. Se la concezione sacrificale dell’assassinio non è condivisa dal popolo [...] i cospiratori rischiano di subire la stessa sorte che vorrebbero riservare alla loro vittima.», René GIRARD, *A theater of Envy, William Shakespeare*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1990, p. 337.

¹³² « Può diventare una coercizione, continuare ad oasservare, una volta che si sa come vanno le cose. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 168.

¹³³ «Uno di tali assiomi è l’idea fissa di essere un uomo giusto. Quasi non volevo credere che facesse sul serio, ma quando comincì a raccogliere tutti gli elementi a favore di Medea, capì che ottenere prove contro Medea sarebbe venuto a proposito. », *Ibidem*. p. 79.

¹³⁴ «Acamante cominciò a pensare ad alta voce, per darci la possibilità di dissipare le sue obiezioni.», *Ibidem*. p. 86.

¹³⁵ « La folla tende sempre verso la persecuzione perché le cause naturali di ciò che la sconvolge, di ciò che la trasforma in turba, non possono interessarla. La folla, per definizione, cerca l’azione, ma non può agire sulle cause naturali. Cerca dunque una causa accessibile che sazi la sua brama di violenza. », René GIRARD, *Le bouc émissaire*, op. cit. p. 34.

zu behaupten; ich wisse doch nur zu gut, dass man sich einem entfesselten Volkshaufen nicht entgegenstellen könne.¹³⁶

È dunque possibile scegliere lucidamente una vittima su cui scaricare le colpe collettive? In parte, risponde Girard, è certamente possibile influenzare una folla già sovraeccitata, tuttavia è necessario che la vittima espiatoria risponda a determinati requisiti, riassumibili in quelli che l'antropologo francese definisce come *stereotipi di persecuzione*.

II.2.3. Il capro espiatorio: nascita e funzione

Come abbiamo visto, Girard afferma che nelle società arcaiche, prive di un sistema giudiziario sufficientemente autorevole, l'unico modo per catalizzare la violenza collettiva è la possibilità di scaricarla su un'unica vittima, in grado – grazie a delle caratteristiche ben precise – di concentrare e attrarre su di sé la violenza della folla. È la figura che la cultura occidentale riconosce come *capro espiatorio*, evidenziando con questo termine sia l'assoluta innocenza della vittima sia la necessità di farsi carico del bisogno di *espiazione* della comunità. Perché la sostituzione sia completa, osserva Girard, è necessario l'accordo unanime, la designazione di una vittima su cui l'intera comunità possa riversare efficacemente il suo carico di violenza: considerata malefica finché resta in seno alla società, essa diventa benefica quando ne viene allontanata. L'antropologo francese porta l'esempio di Edipo, colpevole e responsabile della peste a Tebe e dunque cacciato dalla città nell'*Edipo Re* (transfert di aggressività), e venerato quando, ormai vecchio, si prepara alla morte nell'*Edipo a Colono* (transfert di divinizzazione). È altresì necessario che nella vittima designata la folla non veda un capro espiatorio – secondo il significato attuale del termine – bensì il vero responsabile dei mali della comunità: essi sono infatti prigionieri dell'*illusione persecutoria*¹³⁷, che impedisce di fatto il riconoscimento di tale meccanismo.

Quando il sistema riesce a ripetere, attraverso i *riti*, la violenza originaria scaturita dal momento di crisi, quando cioè istituisce il *sacrificio* come momento collettivo di ricordo e scongiuro di quel primo, reale e concreto momento di crisi, allora si può parlare, secondo Girard, di cultura vera e propria¹³⁸. In questo senso i miti, in particolare quelli riguardanti l'origine del mondo, «non sono altro che il resoconto trasfigurato di quanto accade nella persecuzione della vittima, un resoconto che non potrà omettere la vittima in quanto tale,

¹³⁶ «Protestò che non poteva fare nulla, lei aveva esasperato troppo il popolo. Il popolo? dissi, e allora volle spacciarmi con la massima serietà la storia del fratricidio, escogitata in quella stanza e da lì messa in circolazione. Ah, come no, dissi con tono di derisione, a questa gente è venuta autonomamente l'idea di riunirsi, spiare quella donna e darle la caccia per le strade con insulti e gesti d'oltraggio. Probabile che sia andata proprio così, osò dirmi in faccia Acamante; lo sapevo bene che non si poteva contrastare una moltitudine scatenata.», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 163.

¹³⁷ René GIRARD, *Le bouc émissaire*, op. cit. p. 71.

¹³⁸ Cf. Giuseppe FORNARI in René GIRARD, *La vittima e la folla – violenza del mito e cristianesimo*, op. cit. p. 16.

ma che conserverà indizi sufficienti per la sua identificazione una volta che partiamo dal presupposto realistico che qualcosa è accaduto e si pone all'origine del testo mitico»¹³⁹.

Questa idea di una 'violenza originaria' viene ripresa da Christa Wolf nella sua corrispondenza con Heide Göttner-Abendroth e Margot Schimdt, quando la scrittrice si interroga sulla tradizione che vuole Medea colpevole dell'assassinio dei propri figli. La Wolf ripercorre le versioni del mito precedenti ad Euripide, per scoprire che, nelle versioni precedenti, Medea aveva affidato i figli all'altare di Era, cercando in questo modo di proteggerli dall'ira della folla.

Die Korinther aber, wahnsinnig vor Angst vor der Zauberkünsten der Medea, außerdem einem Ruhebedürfnis nachgebend, gingen hin und erschlugen sie: Wie sonst hätte sich übrigens die Einrichtung des Sühneopfers für die Medea-Kinder in Korinth erklären lassen? ¹⁴⁰

Nelle versioni più antiche del mito è quindi possibile rintracciare quel momento di crisi originaria che travolge la comunità e che la porta a trovare una soluzione *in extremis* nell'uccisione incontrollata e 'spontanea' di una vittima in grado di concentrare su di sé la violenza collettiva. Così succede al prigioniero sacrificato durante la festa in onore di Artemide – quando nemmeno il sacrificio dei tori riesce a placare la violenza della folla – e a Turone, che viene evirato dalle donne colche in preda alla frenesia della danza. In ultimo, sono i figli di Medea a fare le spese della crisi comunitaria, lapidati dai corinzi per poi essere onorati al tempio ogni sette anni a titolo di espiazione per l'omicidio. Questi episodi di violenza collettiva incontrollata sono percepiti come talmente pericolosi che la comunità avverte il bisogno di una loro elaborazione: il mito diventa dunque un racconto i cui dettagli si perdono nel tempo, «un resoconto che non potrà che omettere la vittima in quanto tale, ma che conserverà indizi sufficienti per la sua identificazione una volta che partiamo dal presupposto realistico che *qualcosa* è accaduto e si pone all'origine del testo mitico»¹⁴¹. In *Medea.Stimmen*, la Wolf parte proprio da questi indizi, per interrogarsi non solo sulle cause della violenza collettiva e sui processi di riscrittura della storia, ma anche sulle modalità attraverso cui si costituisce il meccanismo vittimario e la figura del capro espiatorio. Seguendo da vicino lo schema proposto da Girard, infatti, la Wolf ritrae nel personaggio di Medea – ma anche nei colchi esuli a Corinto e in altri personaggi secondari – il capro espiatorio perfetto su cui la comunità, in situazioni percepite come pericolose, scaricherà la violenza collettiva¹⁴².

¹³⁹ *Ibidem*, p. 17.

¹⁴⁰ «I corinzi però, resi folli dalla paura delle arti magiche di Medea e cedendo inoltre a un bisogno di vendetta, vi si introdussero e li uccisero: del resto, come potrebbe spiegarsi altrimenti l'istituzione corinzia del sacrificio espiatorio per i figli di Medea? », Christa WOLF, *Brief an Heide Göttner-Abendroth*, 13.10.92, in *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. , p. 23.

¹⁴¹ Cfr. l'introduzione di Giuseppe Fornari in René GIRARD, *La vittima e la folla – violenza del mito e cristianesimo*, op. cit. p. 15.

¹⁴² A questo proposito cfr. anche Martin BEYER, *Das System der Verkennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2005, cap. V. *Mimetisches beghehen und Sündenbocktheorie*, p. 116-124 e cap.VI, *Sündenbock Medea –Konfliktstrukturen und Mythengenese*, p. 134-141.

A questo punto è necessario introdurre, anche se sommariamente, uno dei capisaldi del pensiero girardiano : il *meccanismo della persecuzione*. Girard riconosce quattro fasi, differenti ma spesso parallele tra loro: questi stereotipi del processo di selezione del capro espiatorio non sono una prerogativa della cultura occidentale, ma si ripetono in modo pressoché identico in tutte le culture e in tutti i tempi, nonostante le maschere e le giustificazioni a posteriori. Riconoscere lo schema che sottende ai comportamenti collettivi è dunque, per Girard, un primo passo per la loro comprensione ed elaborazione.

1) il primo stereotipo si può identificare con una *crisi* di vasta portata che ha come diretta conseguenza la condanna di ogni diversità culturale e la moltiplicazione incontrollata dell'antagonismo.¹⁴³ Ma c'è di più: allo scambio 'positivo', quello cioè che Girard considera come portatore di cultura – matrimoni, scambi culturali e commerciali – si sostituisce “la reciprocità degli insulti, dei colpi, della vendetta e dei sintomi nevrotici”¹⁴⁴. Non solo ogni comportamento o atteggiamento 'diverso' viene perseguito, ma la tensione sale a livelli tali per cui le norme sociali sono esasperate, la violenza diventa l'unico modo per dirimere le questioni collettive. Si inizia a cercare un colpevole su cui catalizzare l'odio e l'esasperazione collettiva.

2) Il secondo stereotipo, direttamente legato al primo, è dunque l'individuazione dei *crimini differenziatori*. In una società malsana, che persegue l'uniformità, tutto ciò che ne differisce, che si presenta come diverso, è potenzialmente un nemico. La vittima designata verrà perciò accusata, di volta in volta, di aver commesso dei crimini efferati, tutti più o meno legati alla violazione di un tabù: non a caso, tra i miti così come nelle cronache medievali, i crimini più frequenti sono il parricidio, l'incesto, lo stupro, l'adulterio, fino ad arrivare al cannibalismo, alla profanazione di luoghi e oggetti sacri e alla necrofilia¹⁴⁵. I crimini differenziatori, d'altra parte, sono presenti in massima parte nei miti classici: l'eroe uccide spesso un membro della propria famiglia, e altrettanto con frequenza deve purificarsi per aver infranto un tabù o un divieto sacro.

¹⁴³ In una società sana, infatti, Girard parla di 'reciprocità positiva', fondata sulla differenza: al contrario, durante la crisi si assiste all'affermarsi di una reciprocità negativa, che rende i comportamenti ossessivamente uniformi e mette gli uomini uno contro l'altro. Se le circostanze che provocano la crisi possono essere molto diverse - un'epidemia di peste, una carestia, una tensione di tipo politico o religioso – il primo sintomo del disagio è invariabilmente la perdita delle differenze gerarchiche in nome di una monotonia tanto impossibile quanto pericolosa.

¹⁴⁴ René GIRARD, *Le bouc émissaire*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1982, p. 31.

¹⁴⁵ «Spesso, come nel caso del malocchio o dei sabba, la vittima non potrà neppure avere un alibi, perché la presenza fisica dell'accusata non è necessaria per produrre la prova, anzi spesso può essere un semplice atto della volontà a produrre la catastrofe. Guillaume de Machaut accusa gli ebrei di aver avvelenato i fiumi e aver portato la peste, ma non si preoccupa di elencare le accuse stereotipate che di solito circolavano sul conto della comunità ebraica: non è importante, infatti, che essi siano realmente profanatori di ostie, incestuosi e sacrileghi, perché tutte questi crimini verranno attribuiti *parallelamente* al processo di selezione della vittima. Una volta identificata, l'accusatore tenderà verosimilmente ad attribuirle i crimini stereotipati classici, che vengono ripresi dai processi per stregoneria così come nei miti antichi: “l'accusa (...) permette di addossare la responsabilità dei disastri perfettamente reali a gente le cui attività criminali non sono state veramente scoperte», *Ibidem*.p. 31.

3) Il terzo stereotipo è rappresentato dai *segni di selezione vittimaria*, segni che individuano la persona o il gruppo di persone su cui, verosimilmente, si concentrerà la violenza collettiva¹⁴⁶. Tra questi criteri Girard individua in primo luogo quelli culturali o religiosi¹⁴⁷. I segni di selezione vittimaria, però, possono essere anche fisici: deformità, caratteristiche considerate strane – i capelli rossi! – e varie anomalie fisiche (mutilazioni, malattie...) partecipano attivamente al processo di selezione della vittima. Infine, ma non meno importante, la diversità sociale è un altro catalizzatore su cui si concentra la violenza collettiva: infatti, se normalmente la marginalità interna (cioè la differenziazione tra i cittadini in seno alla società) non è causa di conflitto, in alcuni casi – soprattutto al verificarsi di situazioni di crisi – vige invece la regola per cui “la media definisce la norma”¹⁴⁸. Abbiamo visto che i due primi stereotipi sono strettamente legati tra loro perché, all’insorgere di una crisi che ha come conseguenza immediata l’indifferenziazione (1), le vittime vengono accusate proprio di crimini ‘differenziatori’(2). Tuttavia, anche il terzo stereotipo è imprescindibile dagli altri: è grazie ai segni vittimari sopraelencati, infatti, che la collettività può designare una vittima e catalizzare su di essa la violenza collettiva¹⁴⁹.

4) Il quarto stereotipo, infine, è la diretta conseguenza della giustapposizione dei tre precedenti. Una volta stabilito che al verificarsi di una situazione di crisi il criterio di selezione delle vittime non si effettua sulla base dei crimini effettivamente commessi, ma di quelli che vengono attribuiti e soprattutto in base ai segni vittimari, vero criterio distintivo e selezionatore della vittima, resta da prendere in considerazione la modalità con cui la

¹⁴⁶ «Le minoranze etniche e religiose tendono a polarizzare contro di sé le maggioranze. Vi è in questo un criterio di selezione vittimaria certamente proprio ad ogni società, ma transculturale nel suo principio. Non c’è, quasi, società che non sottometta le proprie minoranze, i propri gruppi mal integrati o anche semplicemente distinti, a certe forme di discriminazione se non di persecuzione. [...] Esistono dunque degli aspetti universali di selezione vittimaria.», *Ibidem*.p. 37.

¹⁴⁷ Gli ebrei o i catari nell’Europa medievale, così come tutte le minoranze etniche e religiose all’interno delle società moderne catalizzano facilmente la violenza collettiva, anche se la persecuzione è giustificata dall’attribuzione di quei *crimini differenziatori* che abbiamo visto in precedenza.

¹⁴⁸ Girard prende quindi in considerazione non solo gli strati sociali più bassi, ma anche quelli più alti, che vivono in una sorta di ‘occhio del ciclone’ e su cui, all’occorrenza, si scatenerà la folla in tumulto. “Tutte le qualità estreme sono quelle che attirano, di tanto in tanto, i fulmini collettivi: non soltanto gli estremi della ricchezza e della povertà, ma anche quelli del successo e dell’insuccesso, della bellezza e della bruttezza, del vizio e della virtù, del potere di seduzione e del potere di essere sgradevoli; è la debolezza delle donne, dei bambini, dei vecchi, ma è anche la forza dei più forti che diventa debolezza davanti al numero. È abbastanza regolare che le folle si rivoltino contro quelli che hanno esercitato su di loro un ascendente eccezionale”, *Ibidem*. p. 39.

¹⁴⁹ «È importante notare, inoltre, come non venga messa in discussione o perseguitata la differenza interna al sistema – che, anzi, crea cultura e società – ma la differenza *esterna* ad esso, vissuta come una minaccia e come tale perseguitata. “La differenza fuori dal sistema è terrificante perché fa intravedere la verità del sistema, la sua relatività, la sua fragilità, la sua mortalità. Le categorie vittimarie sembrano predisposte ai crimini in differenziatori. Non è mai la loro differenza specifica che si rimprovera alle minoranze religiose, etniche, nazionali; si rimprovera loro di non differenziarsi in modo opportuno, al limite di non differenziarsi affatto. Gli stranieri sono incapaci di rispettare le ‘vere’ differenze; non hanno buoni costumi o non hanno gusto, secondo i casi; non capiscono bene il differenziale in quanto tale. [...] Dappertutto il vocabolario dei pregiudizi tribali, nazionali ecc. esprime l’odio non per la differenza, ma per la sua mancanza. Non è l’altro *nomos* che si vede nell’altro, ma l’anomalia; non è l’altra norma, ma l’anormalità; l’infermo si muta in deforme; lo straniero diventa apolide.», *Ibidem*. p. 43.

violenza collettiva si manifesta. Queste modalità possono essere diverse in base al momento storico e al contesto culturale: la vittima può essere lapidata, annegata, smembrata o semplicemente espulsa dalla città; quello che conta è il risultato: una volta eliminata la vittima designata la folla si placa, la violenza cessa e la crisi è superata¹⁵⁰.

D'altra parte, se sembra facile individuare questi stereotipi nelle cronache medievali, diventa più difficile, invece, riconoscere lo stesso meccanismo in tempi infinitamente lontani (dunque nel mito) e in tempi moderni¹⁵¹. Non è questa la sede per discutere delle implicazioni del meccanismo persecutorio in epoca contemporanea¹⁵², tuttavia è interessante notare come per Girard questa 'cecità' colpisca l'uomo moderno sia per quel che riguarda se stesso sia, tornando molto più indietro, nelle interpretazioni dei miti.

Nella nostra storia le rappresentazioni persecutorie sono sempre vacillanti e residuali, ed è proprio per questo che esse vengono presto demistificate, al massimo dopo qualche secolo, invece di durare millenni come il mito di Edipo e di farsi gioco, ancora oggi, dei nostri sforzi per capirle.¹⁵³

Vediamo ora come lo stesso Girard interpreta, alla luce di queste riflessioni, il mito di Edipo – mito esemplare riguardo agli stereotipi persecutori¹⁵⁴. Il primo stereotipo riguarda la peste che colpisce Tebe. Edipo ne è il responsabile, perché ha ucciso suo padre e sposato sua madre: i crimini di cui si è macchiato – il parricidio e l'incesto – sono a tal punto 'differenziatori' che è evidente, per Girard, identificare in essi il secondo stereotipo. Inoltre, Edipo riassume nella sua figura diversi segni vittimari, sia da un punto di vista fisico – zoppica – sia da un punto di vista sociale – straniero, egli è figlio di re e re egli stesso, riunendo in sé la marginalità del membro esterno alla comunità e la marginalità all'interno di essa. Il sacrificio della vittima colpevole, cioè l'esilio di Edipo, ricostituisce l'ordine che lui stesso aveva precedentemente distrutto: «Il trasgressore si trasforma in restauratore e persino in fondatore dell'ordine che egli ha trasgredito in un certo senso in anticipo»¹⁵⁵. Con l'*Edipo a Colono* la vittima espiatoria viene alla fine riabilitata, assistendo addirittura alla contesa della

¹⁵⁰ «Là dove qualche momento prima c'erano mille conflitti particolari, mille coppie di fratelli nemici isolati gli uni dagli altri, c'è nuovamente una comunità interamente una nell'odio che le ispira uno soltanto dei suoi membri. Tutti i rancori sparsi su mille individui differenti, tutti gli odii divergenti, ormai convergeranno su un unico individuo, la vittima espiatoria.», René GIRARD, *La violence et le sacré*, éd. Bernard Grasset, Paris, 1972, p. 111. Girard usa il termine *vittima espiatoria* non a caso: al contrario del 'capro espiatorio', che designa uno sguardo retrospettivo sulla violenza compiuta a partire da un ordine ormai instaurato – il capro, infatti, non è che un sostituto di cui la comunità è consapevole – la vittima espiatoria indica, invece, un fenomeno di persecuzione reale, in cui i persecutori sono effettivamente convinti della sua colpevolezza e dei crimini che le attribuiscono.

¹⁵¹ «L'esistenza di questa condizione di prigionia ci autorizza a parlare di un inconscio persecutorio, e la prova di essa sta nel fatto che oggi anche i più abili a scoprire i capri espiatori degli altri (...) non ne scoprono mai in se stessi.», René GIRARD, *Le bouc émissaire*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1982, p. 75.

¹⁵² Cfr. a questo proposito Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit., p. 26.

¹⁵³ René GIRARD, *Le bouc émissaire*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1982, p. 73.

¹⁵⁴ Sebbene il mito di Edipo si presti particolarmente allo schema girardiano è bene sottolineare che vennero mosse diverse critiche a questa interpretazione: in alcuni casi gli oppositori evidenziarono che, al contrario, vi sono miti totalmente incompatibili con la teoria dell'antropologo francese. Cf. *Piccola critica a René Girard*, in <http://www.filosofiprecari.it/wordpress/?p=21>, consultato il 19-02-13.

¹⁵⁵ René GIRARD, *Le bouc émissaire*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1982, p. 74.

sua benedizione tra Atene e Tebe. La doppia connotazione della figura di Edipo – i crimini di cui si rende colpevole e la venerazione che nasce dopo la sua morte – riflette la metamorfosi salvifica alla quale si presta la vittima espiatoria in quanto strumento della violenza collettiva: dopo essersi caricato di tutta la violenza negativa della città, Edipo restituisce la pace ad una società minacciata dalla crisi. Il mito di Edipo serve a Girard per illustrare la sua teoria, e numerosi sono i riferimenti ad altri miti anche di altre culture: tuttavia, sebbene i punti di contatto con la sua teoria siano numerosi, né in *La violence et le sacré* né in *Le bouc émissaire*, Girard fa il nome di Medea. È legittimo dunque, domandarsi fino a che punto possiamo leggere questo testo alla luce della teoria del capro espiatorio. E, nel caso, come si può conciliare la versione di Euripide, con la teoria girardiana per cui, dopo l'esplosione della furia collettiva, la vittima viene sacralizzata? La risposta ci viene, in parte, proprio da Christa Wolf: risalendo da Euripide alle fonti più antiche del mito, e leggendo parallelamente la storia di Medea alla luce delle considerazioni girardiane, la Wolf elabora in *Medea.Stimmen* la sua propria versione della storia, nel punto esatto in cui la violenza collettiva sta per manifestarsi e il meccanismo persecutorio non è ancora stato coperto dagli spessi veli del mito. Mostrandoci la leggenda nel momento stesso della sua elaborazione, infatti, la Wolf arriva a mettere in discussione proprio l'elemento che, nei secoli, ha caratterizzato il personaggio di Medea. La principessa della Colchide non è più la barbara infanticida, preda della gelosia e dei tumulti della passione; al contrario, è una donna forte e generosa che si trova all'interno di una società profondamente in crisi: nell'illusione di preservare se stessa, la folla di Corinto reagisce prima con la diffamazione poi, sconvolta dalla peste, cacciandola dalla città e lapidandone i figli. Capro espiatorio, dunque, e non a caso le citazioni da Girard sono poste all'inizio dei due monologhi che descrivono l'esplosione irrazionale della violenza collettiva. Inoltre, come abbiamo già visto, la riflessione sulle teorie dell'antropologo francese coinvolge anche la raffigurazione degli altri personaggi: consapevoli, anche se in misura differente, del meccanismo di selezione vittimaria come via d'uscita per risolvere una situazione di crisi, le varie 'voci' che si alternano nel romanzo guardano dall'alto o partecipano attivamente a quel meccanismo di selezione della vittima espiatoria che, inesorabilmente, porterà all'annientamento di Medea e alla sua fama postuma di maga e infanticida.

II.2.4. *Medea.Stimmen*: il meccanismo persecutorio e la costruzione di un mito.

Il meccanismo di selezione del capro espiatorio ha inizio, lo ricordiamo, da una crisi profonda che coinvolge l'intera società e che si manifesta soprattutto attraverso l'exasperazione dell'antagonismo e di ogni atteggiamento non conforme a quelle regole sociali ritenute 'normali'. Nel romanzo, la crisi collettiva è lo sfondo su cui si staglia la vicenda personale di Medea, una crisi che coinvolge specularmente l'opulenta città di Corinto e la selvaggia terra di Colchide. Se infatti Corinto è descritta nel momento in cui si manifesta la violenza collettiva e si verificano gli stereotipi di persecuzione, è pur vero che nemmeno la Colchide si allontana significativamente da questo modello societario, con il risultato che sia la lotta per

il potere che colpisce la casa reale sia il tentativo di indirizzare consapevolmente la violenza collettiva, hanno come unico esito il dissolversi dei legami comunitari e il rischio di autodistruzione della società stessa.

Fin dall'inizio, dunque, la fuga di Medea al seguito degli Argonauti è presentata come l'unica alternativa per trovare un modello di società più giusto, lontano dalle lotte di potere e di violenza che avevano scosso la Colchide - ed è quindi ben lontana dal cliché della fuga d'amore normalmente presentata dal mito. L'arrivo a Corinto si carica anzi di una valenza fortemente simbolica, supportata dalla ferma convinzione dei corinzi di vivere in una società giusta e armoniosa.

[...] und als ich hier ankam, als Flüchtling in König Kreons schimmernder Stadt Korinth, da dachte ich neidvoll: Diese hier haben keine Geheimnisse. Und das glauben sie auch selbst von sich, das macht sie so überzeugend, mit jedem Blick, mit jeder ihrer Maßvollen Bewegungen schärfen sie dir ein: Es gibt ein Ort auf der Welt, da kann der Mensch glücklich sein, und spät erst ging mir auf, dass sie es dir sehr übernehmen, wenn du ihnen ihr Glück bezweifelst.¹⁵⁶

Lo straniero, d'altra parte, viene accolto inizialmente con interesse, con curiosità, se non proprio con benevolenza. Le differenze culturali sembrano essere tollerate, o comunque integrate dalla società corinzia, nonostante un certo astio riscontrabile soprattutto nelle donne greche, forse gelose delle abitudini delle donne colche, meno soggette al potere maschile¹⁵⁷ e sostanzialmente più indipendenti. A questo proposito, il riconoscimento della diversità è presente da entrambe le parti: "Le donne dei corinzi mi sembrano animali addomesticati, resi con cura mansueti, e mi fissano come un'apparizione estranea"¹⁵⁸, osserva Medea, mentre le donne corinzie – significativamente private di un discorso diretto, ma appoggiate da un giudizio maschile opportunisticamente complice – si lamentano dell'orgoglio delle straniere¹⁵⁹, per poi tornare ancora più sottomesse al potere maschile dopo la vicenda dello sfortunato Turone:

Die Korintherinnen verbargen sich in den Häusern oder liefen mit gesenkten Köpfen durch die Straßen, als hätten sie, jede von ihnen, den armen Turon geschändet, sie umschmeicheln ihre Männer und begrüßen lauthals die strenge Bestrafung der Schuldigen [...].¹⁶⁰

¹⁵⁶ «Quando io arrivai qui a Corinto, profuga nella scintillante città del re Creonte, pensai con invidia: costoro non hanno segreti. E loro stessi ne sono convinti, è questo che li rende così persuasivi, ti trasmettono quest'idea con ogni sguardo, con ciascuno dei loro movimenti misurati: ecco, esiste un luogo al momento dove l'essere umano può essere felice, e solo in seguito mi resi conto che se la prendono molto se metti in dubbio la loro felicità. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, p. 16.

¹⁵⁷ «Naturalmente i miei corinzi guardavano quel piccolo drappello di immigrati come animali esotici, non proprio scortesemente, non proprio cortesemente. All'epoca avevamo anni buoni, uno se ne accorge sempre e solo dopo, godevamo dello stupore dei colchi per il nostro benessere. », *Ibidem*. p. 118.

¹⁵⁸ *Ibidem*. p. 18.

¹⁵⁹ «Aber man kann doch die Frauen der Korinther auch verstehen, wenn sie sich beschwerten: Wieso sollten Fremde, Flüchtlinge, in ihrer eigenen Stadt selbstbewusster gehen dürfen als sie selbst. », *Ibidem*. p. 47.

¹⁶⁰ «Le corinzie se ne stettero nascoste nelle case, o camminavano per le strade a testa bassa come se loro, ciascuna di loro, avesse oltraggiato il povero Turone, e ora adulano i loro uomini e acclamano a gola spiegata la severa punizione della colpevole.», *Ibidem*. p. 202.

Nel confronto tra le donne passa il primo riconoscimento della differenza anche se, almeno all'inizio, proprio la diversità tra i differenti costumi era sembrato un fattore positivo:

Die Frauen, nun ja. An manchen konnte man eine merkwürdige Lust beobachten, mit dem Fremden zusammenzuhocken, als sei ein Zwang von ihnen genommen. Die nachdenklich distanzierenden Blicke, mit denen sie anfangen, ihre Gatten zu mustern.¹⁶¹

D'altronde – e in questo la Wolf concorda pienamente con Girard – la diversità, in una società sana, non è percepita come negativa. Persino l'alternarsi tra il *noi* e il *loro* non è avvertito come problematico, benché il sentimento di superiorità¹⁶² dei corinzi nei confronti delle popolazioni autoctone che vivono ai margini della città lasci già presagire una diversa evoluzione dei rapporti in caso di crisi. Proprio riflettendo sull'origine di questa crisi, il testo della Wolf riprende da vicino le teorie girardiane: vi sono cause politiche – la sottomissione agli ittiti, le lotte per la successione al trono di cui si è quasi persa la traccia ma che continuano a smuovere correnti sotterranee – e cause naturali, dovute prima all'eclissi, poi al terremoto infine, come sua diretta conseguenza, alla peste. Allo scatenarsi della crisi, il gruppo dei profughi colchi si trova dunque nell'occhio del ciclone e Medea, il membro più in vista della piccola comunità, diventerà il naturale capro espiatorio su cui riversare la violenza collettiva.

Abbiamo visto che il secondo stereotipo è l'attribuzione di 'crimini differenziatori' da parte della comunità. Da questo punto di vista, la versione della *Medea* euripidea, più ancora che il mito di Edipo proposto da Girard, si presta facilmente all'individuazione della vittima espiatoria, generando quella serie di accuse che il lettore ben conosce: maga, omicida, fratricida e soprattutto colpevole del più grande crimine di cui una madre possa essere accusata – l'assassinio dei propri figli – sono tutti epiteti con cui, prima il mito classico, poi gran parte delle riscritture moderne, hanno qualificato Medea nei secoli, restituendoci quella figura di *monstrum* ben nota anche fuori dal campo strettamente letterario. Christa Wolf invece, sceglie di partire da un altro punto di vista: i delitti di cui si accusa Medea, infatti, non sarebbero altro che l'esito di un processo di selezione vittimaria in base al quale alla vittima prescelta vengono imputati i crimini più orrendi, in particolare quelli che richiamano un tabù o infrangono una norma sociale significativa.¹⁶³ Christa Wolf sceglie quindi di spogliare il mito della sua rigidità e riprendendo la vicenda nel momento in cui la collettività in crisi attribuisce ad un'innocente i crimini più abietti. In questo senso *Medea. Stimmen* potrebbe quasi essere la versione letteraria delle teorie girardiane: quello che

¹⁶¹ «Le donne, ebbene sì. In alcune era possibile osservare un singolare piacere nel sedere assieme ai forestieri, come se fosse caduta un'inibizione. Gli sguardi pensosamente distaccati con cui cominciarono ad esaminare i loro consorti.», *Ibidem*. p. 114.

¹⁶² Cfr. «Sono nati con l'incrollabile convinzione di essere superiori alla gente di bassa statura e di pelle scura che vive nei villaggi attorno alla città, la gente che conserva la leggenda della loro natura di popolazione originaria, la prima nella zona a pescare il pesce e a piantare l'olivo». *Ibidem*. p. 76.

¹⁶³ In *Le bouc émissaire* Girard consigliava di sottoporre il mito alla stregua di una cronaca medievale: se era facile, per il lettore moderno, individuare il meccanismo di selezione vittimaria proprio leggendo le accuse stereotipate affibbate agli ebrei, perché questo procedimento – si chiede l'antropologo francese - non si può applicare anche al mito?, cfr. René GIRARD, *Le bouc émissaire*, op. cit. p. 37.

Girard ipotizza attraverso il mito di Edipo, la Wolf lo racconta infatti attraverso il romanzo, esemplificando di fatto il dispiegarsi del meccanismo persecutorio nel momento in cui esso si verifica. Il lettore, procedendo nella lettura, si rende perfettamente conto che i crimini di cui Medea è accusata non sono che pretesti per cacciarla da Corinto; in alcuni casi, anzi, sono i suoi stessi accusatori a rivelare la strategia di diffamazione appositamente costruita e la potenza che l'accusa dei crimini indifferenziati esercita sulla folla suggestionata. Addirittura, in alcuni casi, le qualità di un individuo – proprio perché sono viste come un ostacolo ai giochi di potere – possono mutarsi in accuse, facendo leva sul potere di illusione di cui la folla è prigioniera:

Akamas' Verhältnis zu Medea verändert, seit sie die Hungersnot abgewendet hat, die Korinth nach der großen Dürre zweier Jahre drohte. Nicht durch Zauber. Das behaupten die Korinther. Aber sie verbreitete ihre Kenntnis der essbaren Wildpflanzen, die unerschöpflich zu sein scheint, und sie lehrte, nein, zwang die Korinther, Pferdefleisch zu essen. [...] Seitdem gilt sie als böse Frau, denn, sagt Akamas, die Leute wollen sich lieber für verhext halten, als sich selbst zu glauben, dass sie Unkraut fraßen und die Eingeweide unberührbarer Tiere verschlagen, aus gewöhnlichem Hunger.¹⁶⁴

Di fronte a questo desiderio di distruzione dell'altro però, quello che emerge è la violenza incontrollata della folla, la sua facile suggestionabilità nel riversare la collera su coloro che più facilmente si prestano a ricoprire il ruolo di vittima espiatoria. Maga, dunque, incantatrice, fratricida e, in ultimo, assassina dei propri figli: questo il destino di Medea, segnato fin dal momento in cui, straniera in terra greca, è scesa dalla nave degli Argonauti.

Se, infatti, Turone ha solo la sfortuna di capitare nel posto sbagliato e nel momento meno opportuno, al contrario lo sparuto gruppo di colchi – e Medea in quanto loro principessa – sembrano da subito particolarmente adatti al ruolo di capro espiatorio, proprio in base a quei 'segni vittimari' elencati da Girard, primo fra tutti quello legato alla condizione di minoranza etnica. Fin dall'inizio, infatti, i colchi sono descritti come una società chiusa, mal integrata rispetto ai cittadini di Corinto: cantano le loro canzoni, celebrano le loro feste e le loro divinità, vivono appartati rispetto alla città e si sposano solo tra loro, rifiutando per la maggior parte il mescolamento con le altre popolazioni – non solo con i corinzi, ma anche con le comunità autoctone che vivono ai margini di Corinto. Un'alternativa per evitare questa pericolosa marginalità è rappresentata da Oistros, i cui capelli rossi e le origini cretesi lo rendono particolarmente predisposto al ruolo di vittima espiatoria: egli sceglie infatti di mimetizzarsi il più possibile, di far letteralmente dimenticare la sua esistenza, come consiglia di fare a Medea.

¹⁶⁴ «L'atteggiamento di Acamante verso Medea è cambiato da quando ha allontanato la carestia che dopo due anni di siccità minacciava Corinto. Non con sortilegi, questo lo affermano i corinzi. Semplicemente divulgando la sua conoscenza delle piante selvatiche commestibili, che sembra inesauribile e insegnò, no, costrinse i corinzi a mangiare carne di cavallo. (...) Da allora passa per donna malvagia, giacché, dice Acamante, la gente preferisce ritenersi stregata piuttosto che credere di aver mangiato erbacce e divorato le viscere di animali intoccabili per banale fame. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 47.

Weißt du, was als einziges dir geholfen hätte? sagte er. Wenn du dich unsichtbar gemacht hättest wie wir, Arethusa und ich. Im Verbogenen leben, kein Wort sagen, keine Miene verziehen, dann dudeln sie dich. Oder vergessen dich. Das Beste, was dir passieren könnte. Aber das steht dir nicht frei.¹⁶⁵

Tra i colchi, l'abbiamo visto, alcuni scelgono di confondersi con le popolazioni autoctone, altrettanto ai margini dell'opulenta e arrogante Corinto.

Klar, dass sie uns Kolcher an sich zogen, dass sie uns als Ihresgleichen in ihre Siedlungen aufnehmen wollten, dass sie unseren Männern ihre Töchter anboten, unseren Mädchen ihre Söhne. Am liebsten hätten sie uns mit untergerührt in den gestalt – und gesichtslosen Brei dieses Stammes – und Völkergemischs, und es gab ja Kolcher, die, erschöpft nach langer Irrfahrt, ihrer Widerstandskräfte beraubt, dieser Verschung unterlagen, sich in ihnen auflösten und so aufhörten, Kolcher zu sein.¹⁶⁶

In entrambi i casi, il risultato è l'annullamento della differenza, la scomparsa dell'alterità e dunque del primo e più evidente segno con cui si riconosce la potenziale vittima espiatoria. Al contrario, Medea accetta di inserirsi nella società di Corinto, cerca vanamente l'equilibrio tra la sua identità di sacerdotessa, guaritrice, depositaria di una saggezza del corpo sconosciuta ai corinzi, e il suo statuto di profuga¹⁶⁷, moglie del celebrato eroe Giasone e assoggettata alle leggi del Palazzo. Con il passare degli anni, il contrasto tra il 'noi' e il 'voi' si fa però sempre più evidente, non solo tra la comunità corinzia, che guarda con un certo paternalismo il gruppo di immigrati, ma anche tra i colchi stessi, arroccati nella volontà di preservare la loro identità:

Jetzt sage ich wir und meine die Korinther, hat also Kreon recht, wenn er sagt: Baer du gehörst doch zu uns, Jason, das sieht doch ein Blinder. Und man setzt doch die Kolcher nicht herab, das habe ich Medea klarzumachen versucht, wenn man feststellt, dass sie anders sind. Da hat sie aufgelacht in ihrer höhnischen Art, die mir mehr und mehr auf die Nerven geht, aber zugeben musste sie mir, dass die Leute aus Kolchis sich hier in ihrem Stadtviertel zusammendrängen und an ihrer Bräuchen festhalten und nur untereinander heiraten und also selber darauf bestehen, dass sie anders sind. Ihnen unterlegen, meinen die meisten Korinther, auch König Kreon. Aber ich bitte dich, Jason, letzten Endes sind es doch Wilde, sagte er neulich end legte mir seine Hand auf den Arm.¹⁶⁸

¹⁶⁵ «Sai qual è l'unica cosa che avrebbe potuto aiutarti? disse. Renderti invisibile come abbiamo fatto noi, Aretusa ed io. Vivere nascostamente, non dire una parola, non battere ciglio, solo allora ti tollerano. O ti dimenticano. La cosa migliore che potrebbe succederti. », *Ibidem*. p. 184.

¹⁶⁶ «Chiaro che la quella gente attirasse a sé noi colchi, che volesse accogliere nei loro insediamenti come loro simili, che offrisse le figlie ai nostri uomini, i figli alle nostre ragazze. Più di ogni altra cosa avrebbe voluto rigirarci dentro la pappa informe e indistinta di questa mescolanza di tribù e di popoli, e ci furono colchi che, esausti dal lungo errare, derubati della loro resistenza, soccombettero alla tentazione, si gettarono tra le braccia di queste popolazioni più deboli, si dissolsero in esse e così cessarono di essere colchi. », *Ibidem*. p. 76.

¹⁶⁷ «Allora udii per la prima volta la parola profughi. Per gli argonauti noi eravamo dei profughi, fu un colpo. » *Ibidem*. p. 36.

¹⁶⁸ «Adesso dico noi e intendo i corinzi, dunque ha ragione Creonte quando dice: ma tu sei uno dei nostri, Giasone, lo vede pure un cieco. Né si intende sminuire i colchi, ho cercato di spiegare a Medea, quando si constata che sono diversi. Allora è scoppiata a ridere, in quella sua maniera beffarda che mi dà sempre più sui nervi, e tuttavia dovette ammettere che i colchi che vivono qui si ammassano tutti nel loro quartiere e restano fedeli ai propri usi e si sposano solo tra loro e quindi si ostinano essi stessi a essere diversi. Inferiori, ritiene la maggior parte dei corinzi, anche il re Creonte. Ma per favore, Giasone, in fin dei conti sono dei selvaggi, ha detto ultimamente mettendomi la mano sul braccio. », *Ibidem*. p. 58.

Rispetto ai colchi, tuttavia, la posizione di Medea è ancora più in pericolo: proprio come Edipo è straniera, e si trova pertanto in una condizione di marginalità *esterna* rispetto alla società corinzia; inoltre, in quanto figlia di re e principessa lei stessa, ricopre un ruolo di rango all'interno della comunità esule della Colchide e le sue doti di guaritrice sono motivo di ammirazione ed invidia: la marginalità è quindi anche *interna*, riassumendo in questo modo, nella stessa persona, due segni vittimari legati alla sfera sociale. Inoltre, Christa Wolf insiste sui dettagli fisici del personaggio di Medea: certo, non è zoppa come Edipo né ha i capelli rossi come Oistros, tuttavia si distingue dalle donne greche per il suo andare in giro con i capelli sciolti, a testa alta, con la risata schietta e gli occhi ardenti: “non sono più giovane, ma pur sempre selvaggia, lo dicono i corinzi, per loro una donna è selvaggia se fa di testa sua”¹⁶⁹. Diventata persona non gradita a corte per la sua ostinata volontà di cercare la verità, anche a costo di riportare a galla crimini di cui si vorrebbe non aver più memoria, Medea è allontanata da palazzo. Infine, sotto l’abile guida di Acamante – personaggio ambiguo a cui Christa Wolf attribuisce una profonda conoscenza della *polis* – Medea è accusata di fratricidio e inseguita per la città da una folla eccitata e sensibile agli stimoli che permettano di dar sfogo alla violenza sopita. La modalità con cui la folla riversa il proprio carico di violenza è infatti il quarto ed ultimo stereotipo presentato da Girard, uno stereotipo che nel romanzo trova un’ampia e vivida raffigurazione.

In primo luogo la Colchide: Christa Wolf rielabora la morte di Apsirto, vittima non di una sorella pronta a tutto pur di partire con l’amato Giasone, ma degli intrighi di palazzo. Il giovane si trova infatti al centro di una lotta per il potere tra un modello matriarcale ormai in declino e uno patriarcale destinato a prenderne il posto. Di fronte alle richieste dei colchi fedeli alla regina Idia – che si richiamano all’antica tradizione di deporre il vecchio re e incoronarne uno nuovo- Eete sembra cedere, scegliendo un re-vicario che ne prenda il posto. Abbiamo già analizzato gli studi compiuti dalla Wolf sulle società matriarcali e i riti di morte e risurrezione legati al ‘re sacro’¹⁷⁰: è interessante notare, comunque, che anche l’antropologo francese, dedica diverse pagine di *La violence et le sacré* proprio ai rituali legati all’intronizzazione di un nuovo sovrano, interpretandoli come forma razionale e ‘addomesticata’ di un’originale violenza collettiva, in cui spesso il vecchio sovrano veniva ucciso. Girard analizza alcuni riti africani in cui il re, prima di essere incoronato, è obbligato a compiere crimini profondamente differenziatori, dall’incesto alla consumazione di cibi considerati sacri o proibiti: “Al re si chiede di ripetere l’azione di cui è stato accusato una prima e unica volta, in modo da suscitare le stesse reazioni di odio e violenza collettiva che poi sfociano nella vittima espiatoria, esattamente come la prima volta”.¹⁷¹ In altri casi, la figura del re-vicario, solitamente un animale o uno schiavo, viene poi sacrificato, purificando ritualmente il re dalla colpa originariamente commessa. Tenendo presente questo aspetto del rito, la Medea di Christa Wolf si interroga quindi sulla responsabilità del padre Eete:

¹⁶⁹ *Ibidem.* p. 20.

¹⁷⁰ Cfr. lo scambio epistolare con Heide Göttner-Abendroth e Margaret Atwood in Christa WOLF, Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Janus Press, Berlin, 1999, p. 45.

¹⁷¹ Claudio TUGNOLI, *Girard – dal mito ai Vangeli*, op. cit. p. 114.

Ich weiß immer noch nicht genau, wie er es gemacht hat. Vielleicht hat er gar nicht viel machen müssen. Vielleicht hat er anfangs nichts anderes vorgehabt als das, was er uns sagte, und hat den Gedanken, dich zu töten zu lassen, erst später gefasst, als ihm klar wurde, sein trickreiches Vorgehen würde sein Problem nicht lösen. [...] Wenn beides möglich gewesen wäre, an der Macht bleiben und dich behalten, so hätte er gerne beides gehabt, Bruder. Der Augenblick, da er erkannte, beides war nicht möglich, muss ihn das Grauen gelehrt haben.¹⁷²

Il riferimento alla “condotta ingegnosa” del re, inoltre, amplia la riflessione ad una problematica su cui anche Girard si è interrogato a lungo: è possibile utilizzare un rito, un’antica tradizione, a proprio uso e consumo? È possibile canalizzare la violenza della folla, indirizzarla consapevolmente per raggiungere un obiettivo ben definito? In parte, come la vicenda stessa di Medea dimostra, questo è certamente possibile. Dall’altra, tuttavia, ripristinare un rito – che è sempre la rievocazione di un fatto realmente avvenuto – può ingenerare nella folla una violenza ancora maggiore: questo accade se la situazione di crisi è talmente grave che il rito da solo non basta a scongiurare il pericolo, o quando la vittima è percepita come ‘non sufficiente’ per placare la folla in tumulto.

Und seitdem ist mir in Schauer geblieben vor diesen alten Zeiten und vor den Kräften, die sie in uns freisetzen und derer wir dann nicht mehr Herr werden können. Irgendwann muss aus diesem Töten des Stellvertreterkönigs, das alle guthießen, auch er selbst, irgendwann muss daraus Mord geworden sein, und wenn dein furchtbarer Tod mich etwas gelehrt hat, Bruder, dann dies, dass wir nicht nach unserem Belieben mit den Bruchstücken der Vergangenheit verfahren können, sie zusammensetzen oder auseinanderreißen, wie es uns gerade passt.¹⁷³

Apsirto dunque muore, e Medea sceglie di partire con Giasone perché le è diventato impossibile restare in una Colchide ormai ‘perduta, guastata’¹⁷⁴. A Corinto, tuttavia, Medea si trova ad affrontare una popolazione che ha perduto il contatto con le proprie emozioni, il cui desiderio mimetico (il possesso dell’oro come unica possibilità di distinzione sociale)¹⁷⁵, non è ancora insostenibile – erano anni buoni per Corinto, ricorda Acamante – ma ben presto condurrà la società ad una crisi risolvibile solamente con lo sfogo collettivo della violenza. Benché il primo impatto con la città sia positivo, perché alimentato dalla speranza di trovare una società meno segnata dalle lotte di potere che avevano logorato la Colchide,

¹⁷² «Continuo a non sapere esattamente come ha fatto. Forse non ha dovuto fare molto. Forse all’inizio non aveva in mente nient’altro che quel che ci disse, e ha concepito l’idea di ucciderti, o di farti uccidere, solo più tardi, quando gli divenne chiaro che la sua condotta ingegnosa non avrebbe risolto il problema. (...) Se fossero state possibili entrambe le cose, restare al potere e conservarti, se le sarebbe procacciate entrambe volentieri, fratello. L’istante in cui si rese conto che tutt’e due le cose non erano possibili, deve avergli insegnato l’orrore.», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 97.

¹⁷³ «Da allora mi è rimasto un ribrezzo per quei tempi antichi e per le forze che liberano in noi e che poi non sappiamo più padroneggiare. Una volta o l’altra dall’uccisione del vicario del re, che tutti, anche lui, approvavano, una volta o l’altra deve essere derivato l’assassinio e, se la tua morte terribile mi ha insegnato qualche cosa, fratello, questa è che noi non possiamo procedere a nostro piacimento con i frammenti del passato, comporli o separarli con violenza a seconda della convenienza. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 98. morte di Absirto cfr. anche le considerazioni dell’autrice in riferimento alle antiche tradizioni del “re annuale”, in Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit., p. 37.

¹⁷⁴ Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 100.

¹⁷⁵ *Ibidem*. p. 38.

negli anni successivi Corinto rivela il suo vero volto, quello di una società che ha raggiunto l'equilibrio solo in apparenza: "L'interno sanguinario ci sta così dappresso, sotto lo strato esterno addomesticato"¹⁷⁶. In fondo Corinto, che accoglie con benevolenza mista a curiosità e ad un certo paternalismo il piccolo gruppo di profughi, non è così diversa dalla 'barbara' Colchide – sembra dirci la Wolf – anzi, dietro l'apparente armonia si nasconde una violenza, se possibile, ancora più pericolosa.

Wie diese Stadt darauf angelegt ist, ihre helle, stahlende, verführerische Seite plötzlich umzukehren ins Düstere, Gefährliche, Tödliche. Wie diese ständige Gefahr die Bewohner der Stadt zwingt, Vorkehrungen dagegen zu treffen, einander in Masken zu begegnen, unter denen, wie sich gezeigt hat, eine dumpfe Wut sich anstaut.¹⁷⁷

Proprio questa collera repressa, non canalizzata, porterà all'esplosione della violenza collettiva in una situazione di crisi come quella generata dal terremoto e dalla peste.

Lyssa fürchtete, über kurz oder lang werde ein Umschlag erfolgen zur Selbstzerstörung hin, sie kenne das, dann würden, alle jene unseligen Kräfte losgelassen, die ein geordnetes Gemeinwesen zu binden wisse, und dann sei Medea verloren.¹⁷⁸

Lissa, come altri personaggi, dimostra di conoscere bene il meccanismo vittimario, sa bene che è su Medea, e non su altri, che ricadrà la violenza incontrollata della folla. Poco importa che sia stato Acamante, o meglio la ragion di stato, ad indirizzare consapevolmente l'odio dei corinzi: Medea riassume in sé tutti gli stereotipi vittimari, è lei il capro espiatorio per eccellenza, quello su cui, quasi spontaneamente, si scatenerà la folla incontrollata. Prima, però, la comunità riunita per la festa in onore di Artemide si avventerà su un gruppo di prigionieri, sacrificandone uno all'altare della dea: la situazione di crisi è ormai talmente grave che anche i riti appositamente creati per farvi fronte non sono più sufficienti. Non è un caso, dunque, che la Wolf scelga di citare Girard proprio a proposito della degenerazione delle feste rituali:

La festa ha perduto tutte le sue caratteristiche rituali, e per questo finisce male, quando torna alle sue origini brutali. Non è più un ostacolo per le forze malvagie, ma loro alleato.¹⁷⁹

Durante la festa, una folla cupa e silenziosa, decimata dai morti di peste, si avvia lentamente verso il tempio: i canti, il sacrificio dei tori e il rituale di smembramento e distribuzione della carne si svolgono senza troppe complicazioni, accompagnati dai giochi spettacolari organizzati da Presbo. Nondimeno, la notizia della fuga di un gruppo di prigionieri è sufficiente per far scoppiare l'ira repressa della folla corinzia.

¹⁷⁶ *Ibidem.* p. 191.

¹⁷⁷ «Come questa città sia fatta apposta per volgere all'improvviso la sua faccia radiosa, seducente, in faccia cupa, pericolosa, mortale. Come questo rischio costante costringa gli abitanti della città a premunirsi, a incontrarsi indossando delle maschere sotto le quali, come si è visto, si accumula una rabbia sorda. », *Ibidem.* p. 184.

¹⁷⁸ «Lissa temeva che prima o poi la situazione sarebbe bruscamente precipitata verso l'autodistruzione, era una cosa che conosceva bene, si sarebbero liberate tutte le forze funeste che normalmente una comunità ordinata era in grado di tenere a bada, e allora Medea sarebbe stata perduta. », *Ibidem.* p. 168.

¹⁷⁹ René GIRARD, *La violence et le sacré*, op. cit. p. 42.

Nach einer Totenstille brache in Geheul unter den Feiernden aus, das schon lange auf seinen Anlass gewartet hatte. Es kam, wie es kommen musste. Die Menge suchte nach Opfern, um ihren Rachedurst zu stillen. Unschlüssig wogte sie hierhin und dorthin, mit Schrecken dachte ich daran, dass einige Kolcherinnen mir gefolgt waren, aber sie waren es nicht, gegen die man losging. [...] Die Menge hämmerte gegen die Tür, ich schlich mich durch den geheimen Ausgang hinter dem Altar hinaus und versuchte, mir Gehör zu verschaffen, man dürfe den großen Tag der Göttin nicht entweihen, ich schrie in die aufgerissenen Münder, die hassverzerrten Gesichter, ich dachte, nur durch eine Angst, die größer war als ihre Wut, könnte ich ihre Mordlust dämpfen, da trat ein Alter auf mich zu, zahnlos, ein zerklüftetes verbranntes Gesicht, er schüttelte die Fäuste gegen mich. Die Ahnen hätten der Göttin Menschen zum Opfer gebracht, das habe der sehr wohl gefallen, und warum solle man nun nicht zu den alten Bräuchen zurückkehren. [...] Sie zogen einen Mann aus dem Gefangenenpulk, der sich wild wehrte, er schrie und flehte, berief sich auf sein Recht, im Tempel Schutz zu finden. [...] Man schleifte ihn zum Altar, ich wandte mich nicht ab, ich sah, wie der wüste Kerl ihn abstach. Das Blut, Menschenblut, lief in die Opferrinne.¹⁸⁰

La festa degenera, di nuovo il rito non è più sufficiente, è necessario tornare a quella *prima volta*, a quel primo momento originario in cui la violenza si era scatenata spontaneamente perché la folla si plachi e sia possibile ristabilire l'ordine. Nel caso di Corinto, tuttavia, la crisi che coinvolge la città è talmente profonda, sedimentata da anni di verità sepolte – prima fra tutte il sacrificio di Ifinoe, che una parte della popolazione non ha del tutto dimenticato – e poi sfiancata dalla carestia, dal terremoto e dalla peste, che il sacrificio di un semplice prigioniero non è comunque sufficiente per placare la folla. Dopo un precario ritorno all'ordine, infatti, Corinto sceglierà Medea come capro espiatorio sul quale riversare le accuse ben note: è lei che ha causato il terremoto, lei che ha portato la peste in città. Maga, mostro – come la definisce Agamedea¹⁸¹. Specularmente, Christa Wolf segue da vicino il processo di *culturalizzazione* del meccanismo vittimario: infatti, in un sistema evoluto come quello che Corinto vorrebbe essere, il processo di selezione della vittima espiatoria viene solitamente esteso, permettendo di trovare soluzioni meno rischiose per il gruppo

¹⁸⁰ «Dopo un silenzio mortale tra i festeggianti scoppiò un ruggito che da tempo aspettava un pretesto. Andò come doveva andare. La folla cercava vittime per placare la propria sete di vendetta. Ondeggiava irresoluta di qua e di là.. pensai con spavento che alcune donne di Colchide erano al mio seguito, ma non era contro di loro che essa si diresse. (...) La folla martellava contro la porta, scivolai fuori attraverso l'uscita segreta che era dietro l'altare e cercai di farmi ascoltare, non era lecito profanare il grande giorno della dea, gridavo rivolta alle bocche spalancate, i visi deformati dall'odio, pensai che sarei riuscita a smorzare la loro sete di sangue solo ricorrendo ad una paura più grande della loro rabbia, quando un vecchio mi si avvicinò, sdentato, una faccia screpolata e bruciata, agitò i pungi contro di me. Gli avi sacrificavano esseri umani alla dea, cosa che le piaceva molto, e perché, dunque, ora non si doveva ritornare alle vecchie usanze. (...) Dal gruppo dei prigionieri trascinarono un uomo, che resisteva selvaggiamente, gridava e supplicava, si richiamava al suo diritto di protezione (...). Lo trascinarono verso l'altare, io non distolsi lo sguardo, vidi come quel brutto ceffo lo trafiggeva. Il sangue, sangue umano, scorre nella fossa del sacrificio. », *Ibidem*. p. 189-190.

¹⁸¹ Questo nesso tra capro espiatorio e situazione di crisi è ben sottolineato da Girard: se è vero che la vittima espiatoria non può materialmente influire sulle epidemie, le siccità, le inondazioni, è altrettanto vero, infatti, che la dimensione fondamentale della crisi è il modo in cui essa influisce sui rapporti umani: "Finché le cause esterne continuano ad agire, una pestilenza ad esempio, i capri espiatori non avranno efficacia. In compenso, appena queste cause cessano di agire, il primo capro espiatorio venuto metterà la parola fine alla crisi, liquidandone le conseguenze interpersonali grazie alla proiezione di ogni misfatto sulla vittima. Il capro espiatorio agisce soltanto sui rapporti umani sconvolti dalla crisi, ma darà l'impressione di agire ugualmente sulle cause esterne, le pestilenze, le siccità e altre calamità oggettive", René GIRARD, *Le bouc émissaire*, op. cit. p. 76.

attraverso il sacrificio di animali o di prigionieri e schiavi¹⁸². Solo quando questi metodi falliscono riemerge, in tutta la sua brutalità, la violenza collettiva. Nel romanzo, questo è evidente nel processo che porta alla selezione di Medea come capro espiatorio finale: poiché la crisi che ha colpito la comunità non trova soluzione nel sacrificio ritualizzato dei tori, né in quello del prigioniero e nemmeno dopo la decimazione della comunità colta in seguito alla castrazione di Turone, è necessario che la folla elegga una nuova vittima su cui far ricadere tutte le colpe.

Ich finde keine einzige der Untaten der letzten Zeit, deren Zeuge ich war, bei der ich nicht beide Seiten verstanden hätte. Nicht entschuldigt, das nicht, aber verstanden. Die Menschen in ihrer Verblendung. [...] Doch zugleich mit der Last, die mir Medeas Schicksal auferlegte, spürte ich ein Erbarmen mit der Korinthern, diesen armseligen Mißgeleiteten, die ihre Angst vor der Pest und vor den bedrohlichen Himmelserscheinungen und vor dem Hunger und vor den Übergriffen des Palastes nicht anders loswerden konnten, als sie auf diese Frau abzuwälzen.¹⁸³

Questo processo di selezione vittimaria è ben colto, dall'alto della sua torre, dal secondo astronomo del re, Leuco. La distanza verticale che separa l'uomo dalla folla, il suo isolamento, gli permette infatti di comprendere il meccanismo persecutorio che muove i suoi concittadini e – pur non facendo nulla per impedire la 'caccia alla strega' di cui Medea è vittima – egli è perfettamente cosciente che quel che sta avvenendo non è che l'esito finale di una profonda situazione di crisi.

Die Pest ist im Ablaufen, aus den reicheren Vierteln hat sie sich schon zurückgezogen, höchstens ein oder zwei Leichenkarren sehe ich von meinem Turm aus vor Einbruch der Dunkelheit noch in Richtung auf die Totenstadt ziehen. Jedermann kann nun sehen, dass wir den Willen der Götter richtig gedeutet haben, als wir die Zauberin aus der Stadt trieben.¹⁸⁴

Cacciata Medea, uccisi i suoi figli – perché a lei direttamente collegati – la pestilenza miete improvvisamente meno vittime, il peggio è ormai passato. E' evidente, ancora una volta, che non c'è alcun nesso tra i due avvenimenti, ma abbiamo visto ormai come quel che conta non è la razionalità, quanto l'impressione che la folla ricava dopo aver sacrificato la vittima scelta: « è pensabile che la vittima passi per responsabile delle sciagure pubbliche, ed è proprio quello che avviene nei miti, come pure nelle persecuzioni collettive, ma nei miti, e nei miti soltanto, questa stessa vittima riporta l'ordine, lo simboleggia e addirittura lo incarna »¹⁸⁵. L'ordine restaurato è rappresentato, non a caso, dai sacrifici espiatori in onore

¹⁸² Cfr. la prefazione di Giuseppe Fornari in René GIRARD, *La vittima e la folla – violenza del mito e cristianesimo*, p. 17.

¹⁸³ «Non trovo un solo misfatto a cui ho assistito negli ultimi tempi, in relazione al quale io non abbia capito entrambe le parti. Non scusato, questo no, ma capito. Gli esseri umani con il loro accecamento. (...) Ma insieme al peso impostomi dal destino di Medea, provai pietà per i corinzi, popolo di miseri traviati che sapevano liberarsi dalla paura della peste e della minaccia dei moti celesti e della fame e dei soprusi del palazzo solo scaricando ogni responsabilità su quella donna. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 213.

¹⁸⁴ « La peste sta regredendo, si è già ritirata dai quartieri ricchi, vedo dalla mia torre non più di uno o due carri che vanno coi loro cadaveri, prima che cali il buio, in direzione della città dei morti. Ognuno, perciò, può vedere che abbiamo bene interpretato il volere degli dèi, quando abbiamo cacciato la maga dalla città. », *Ibidem*. p. 213.

¹⁸⁵ René GIRARD, *Le bouc émissaire*, p. 67.

dei figli di Medea, parallelamente alla leggenda del salvataggio da parte di Artemide sul celebre carro infuocato.

II.3. Il difficile cammino verso la riunificazione

È il 1991 quando Christa Wolf inizia a elaborare i primi appunti su Medea, nel momento in cui il suo Paese, la DDR, stava ormai diventando ‘una postilla della Storia’.

Dopo aver smantellato le istituzioni politiche orientali, privatizzato le fabbriche e licenziato gran parte dei dipendenti, il processo di liquidazione della cosiddetta *DDR-Identität* aveva colpito anche le forme di espressione artistica, intellettuale e scientifica, con la chiusura di importanti strutture culturali come case editrici o emittenti radiofoniche e televisive, e l’istituzione di commissioni *ad hoc* volte a verificare la posizione ideologica di numerosi docenti universitari e professionisti. Niente di più lontano dal concetto di unificazione, insomma. In questo scenario incerto, in cui sembra dominare il senso di superiorità ad Ovest e lo spaesamento a Est, gli intellettuali che più si erano battuti per salvare i resti dell’utopia socialista diventano il naturale capro espiatorio di una società centrata sul modello capitalista, quale la Germania di Kohl. Paradossalmente, i toni più esacerbatissimi si ritrovano, comunque, non tanto tra gli intellettuali dell’Ovest, ma tra coloro che avevano abbandonato la Germania orientale prima del crollo del Muro. Puniti ad Est per il loro ‘tradimento’ con il divieto di pubblicazione, questi intellettuali sono ora consapevoli di essere dal lato dei vincitori, di stare dalla parte “giusta” della Storia, e non perdono occasione per puntare il dito contro chi, al contrario, non aveva fatto per tempo la stessa scelta di campo. Le biografie personali dunque, più che l’intera produzione letteraria, sono chiamate al banco degli imputati; se poi il vissuto privato e letterario si intrecciano, il risultato è un mix esplosivo che dilaga sulla stampa occidentale.

In questo clima da regolamento di conti, appare quindi comprensibile il clamore suscitato dalla pubblicazione di *Was bleibt* nel maggio del 1990, un testo tutto sommato minore ma essenziale per comprendere il clima di quel tempo e, non per ultimo, anche le successive recensioni a *Medea*: Christa Wolf, infatti, era «colei che più di ogni altro intellettuale tedesco orientale veniva considerata nella percezione collettiva l’epitome della DDR»¹⁸⁶. Il testo riporta in calce la data di stesura “giugno/luglio 1979 – novembre 1989”: due date ben distanti, dunque, e benché la rielaborazione avvenga soprattutto a livello linguistico è facile per i detrattori della Wolf insinuare che l’autrice abbia rimaneggiato del materiale per ingraziarsi, tardivamente, il pubblico occidentale. Anche l’editore Luchterhand, d’altronde, strizza l’occhio al mercato, presentando l’autrice come vittima del sistema poliziesco della Stasi. Il racconto diventa quindi un facile bersaglio per la stampa, dividendo la stessa critica occidentale e arrivando a mettere in discussione l’intera opera della Wolf¹⁸⁷: se fino a quel

¹⁸⁶ Matteo GALLI, 1989-2009: *Cronache di Atlantide*, in SISTO Michele (a cura di), *L’invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, Scheiwiller, Milano, 2009, p. 223.

¹⁸⁷ Sulla complessa vicenda editoriale e di critica legata a *Was bleibt*, cfr. Matteo GALLI, 1989-2009: *Cronache di Atlantide*, in SISTO Michele (a cura di), *L’invenzione del futuro*, op.cit.; il saggio di Anna CHIARLONI, CHIARLONI Anna (a cura di), *La prosa della riunificazione – il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989*, Edizioni

momento la scrittrice era stata apprezzata ad Ovest proprio per la sua volontà di dialogo, adesso proprio la sua decisione di restare nella DDR è vista come una colpa, la prova lampante di una connivenza tra gli intellettuali e il potere. Non è infatti solo la Wolf a essere chiamata in causa; il dibattito intorno a *Was bleibt* è il primo di una serie di discussioni che investiranno la sfera pubblica del nuovo stato riunificato, cercando non solo di screditare quegli intellettuali che non avevano buttato a mare per tempo l'utopia socialista, ma procedendo alla delegittimazione di tutte le istanze di sinistra, in primo luogo tra gli intellettuali della DDR e, successivamente, anche tra le file della sinistra federale.

Non è un caso, allora, che passando in rassegna le recensioni di *Was bleibt*¹⁸⁸ si osservi una generale scarsità di critiche sul piano propriamente letterario e, parallelamente, una lettura spesso viziata dalle polemiche conseguenti la riunificazione. Ci si potrebbe chiedere il perché di questa digressione, che parte da un testo pubblicato nel 1989 per arrivare al 1996, l'anno di pubblicazione di *Medea. Stimmen*. Il fatto è che "quarant'anni di contrapposizione ideologica non si cancellano con un colpo di spugna"¹⁸⁹ e, a sei anni dalla riunificazione, la pubblicazione del romanzo deve ancora fare i conti con un certo sensazionalismo più legato, forse, a logiche di mercato che ad un'effettiva volontà di polemica¹⁹⁰. D'altra parte, il brusco passaggio dalla *Wende* alla riunificazione non era avvenuto senza strappi, e anche a livello letterario il periodo post-unificazione è caratterizzato da un clima di sospensione, carico di aspettative per *quel* libro che fosse stato in grado di raccontare la storia di migliaia di tedeschi – la storia di uno stato che aveva cessato di esistere.

Uno spettro si aggira tra le pagine culturali dei giornali tedeschi, da vent'anni: lo spettro del *Wenderoman*, un concetto di «avvincente vaghezza» (Helbig), un epico passepartout capace di raccontare quel che c'era prima, gli eventi della rivoluzione pacifica del biennio 1989-1990, lo stato delle cose dopo l'unificazione e molto altro ancora. [...] d'improvviso si chiede alla letteratura di fornire una risposta articolata e plausibile, se possibile in tempo reale, all'improvvisa accelerazione della storia (tedesca). Per decine di romanzi il recensore di turno si è posto la domanda: che sia proprio questo il tanto agognato *Wenderoman*?¹⁹¹

dell'Orso, Alessandria, 2002, e, della stessa autrice, *Germania '89, cronache letterarie della riunificazione tedesca*, FrancoAngeli, Milano, 1998 e *La Medea di Christa Wolf*, in <http://www.germanistica.it/saggi/medea.asp>. Cfr. anche l'articolo di Valentina LOCATELLI, *Christa Wolf, una moderna Medea in California*, Paragrafo - rivista di Letteratura&Immaginari, Università di Bergamo, II, 2006.

¹⁸⁸ L'argomento è stato ampiamente trattato da Anna Chiarloni in, *Germania '89, cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Franco Angeli, Milano, 1998.

¹⁸⁹ *Ibidem*. p. 58.

¹⁹⁰ «Se ad esempio esce un libro come *Medea*, ne parlano tutti i giornali, anche quelli meno importanti. L'interesse è ancora gradissimo, sebbene in parte ancora alimentato dal sensazionalismo», Christa Wolf al Salone del Libro di Torino, 24 maggio 1997, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf*, op. cit. p. 52.

¹⁹¹ Michele SISTO (a cura di), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, Scheiwiller, Milano, 2009, p. 269.

II.3.1. Medea. Stimmen: ipotesi di Wenderoman

Con il termine *Wende* si identificò il desiderio di cambiamento a livello politico, economico, sociale: questa rivoluzione, però, interessò anche l'ambito artistico, con l'auspicata produzione di una *Wendeliteratur*, vale a dire una letteratura in grado di rappresentare la totalità degli aspetti di questo evento così radicale e collettivo¹⁹². Compito primario della *Wendeliteratur* sarebbe stata la «literarische Darstellung der Prozesses des Fusion der deutschen Staaten aus der Sicht der Betroffenen»¹⁹³, dando vita, più che ad un vero e proprio genere letterario, ad un clima carico di attese e di aspettative.

Gli aspetti che sembrano legare i presunti candidati al titolo¹⁹⁴ sono riassumibili in due caratteristiche: la scelta formale (il genere romanzo) e poetica (la *Wende* come contenuto). In questo senso, i testi si muovono spesso «zwischen den beiden Polen, die private Lebensgeschichte hier und die museale Darstellung da»¹⁹⁵, costituendo un momento imprescindibile di mediazione e di incontro tra il momento storico in sé e la prospettiva partecipe e coinvolta di coloro che vi parteciparono in prima persona. Si tratta dunque, di una storia mediata, in grado di restituire una voce anche a coloro che furono *abgewickelt*¹⁹⁶ dalla Storia.

Michele Sisto, nella sua accurata rassegna ai romanzi della *Wende*, non cita *Medea.Stimmen* tra i romanzi appartenenti al genere, nonostante numerose recensioni abbiano insistito sulla presunta relazione tra est e ovest, laddove la chiave di lettura più comune vide un'identificazione della Colchide con la Germania orientale e di Corinto con quella occidentale. Altri romanzi sono stati fatti rientrare nella categoria: il già citato *Was bleibt*, ma anche *Ein Tag im Jahr 1960-2000*, in cui come sottolinea Jens Bisky, «la DDR è sempre seduta al tavolo»¹⁹⁷. Esempio di un genere autobiografico particolare, il diario nasce da un pretesto – l'appello della rivista moscovita *Izvestija*, che invitava gli scrittori a raccontare il 'loro' 27 settembre 1960. Questa data, che per la Wolf coincide con il compleanno della figlia Katrin, diventerà 'il giorno dell'anno', quello in cui annotare – con apparente noncuranza – i minuti eventi della vita quotidiana accanto alle riflessioni sulla politica, l'arte e la società. Non si tratta, comunque, di un diario qualunque: l'autrice è pur sempre Christa Wolf, e nelle oltre seicento pagine del testo il lettore è continuamente portato a ricercare le date salienti della

¹⁹² Alessandra GOGGIO, *Ricordi di un paese scomparso – il Wenderoman tra genere letterario e testimonianza culturale*, ACME, Annali della Facoltà di Lettere Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Volume LXV, Gennaio-Aprile 2012, p.355.

¹⁹³ Definizione di Michael Hoffmann in Lüdecker, Orth 2012, p. 12, citato da Alessandra GOGGIO, *ibidem*.

¹⁹⁴ «L'ambizione di dar vita a un composito affresco sociale e politico, la presenza di un ampio ventaglio di personaggi, di una struttura complessa, di una fitta rete di relazioni intertestuali, ora con un solido ancoraggio alla tradizione epico-realistica soprattutto tedesca, ora con una marcata deriva ludica e postmoderna, un impianto allegorico, nonché spesso, una lunghezza smodata», Matteo GALLI, *1989-2009: cronache di Atlantide*, in Michele SISTO (a cura di), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, op. cit. p. 270.

¹⁹⁵ H. HELBIG, *Weiterschreiben. Zur DDR Literatur nach dem Ende der DDR*, Berlin, 2007.

¹⁹⁶ Anna CHIARLONI, *Germania '89, cronache letterarie della riunificazione tedesca*, FrancoAngeli, Milano, 1998, p. 8.

¹⁹⁷ Matteo GALLI, *1989-2009: cronache di Atlantide*, op. cit. p. 232.

storia della Germania Orientale: la costruzione del muro (1961), il tristemente famoso XI *plenum* della SED (1965), il caso Biermann (1976) e, ovviamente, l'anno della Wende, il 1989. Dal 1960 al 1990 scorrono così trent'anni di vita della DDR, cui si aggiungono quelli – difficili, ma non privi di speranza – della riunificazione: la Wolf è, allo stesso tempo, *Zeitgenossin* e *Zeitseuge*, contemporanea e testimone di un'epoca.

Wieder ein „Tag des Jares“, zum dreißigsten Mal. Ohne de Hinweis im Kalender hätte ich nicht daran gedacht, welche Pflicht mir heute zufällt. [...] Eigentlich wäre es schade, diese Protokoll-Serie, die ich mir an dem heutigen Tag seit 1960 auferlege, jetzt einfach aufzugeben, weil – ja, warum eigentlich? Weil die Zeit sich grundlegend geändert hat? Weil mein Standort in dieser „neuen“ Zeit zu unbestimmt ist, um ihn in Worte fassen zu können? ¹⁹⁸

Christa Wolf, come Volker Braun, Christoph Hein e altri autori, fece parte di quel gruppo di intellettuali che visse pienamente le utopie e le disillusioni della DDR: è dunque normale che la critica e il pubblico, subito dopo la riunificazione, nutrisse ampie aspettative su quei testi che, nelle intenzioni, avrebbero dovuto essere una rielaborazione critica dell'ex stato orientale e, parallelamente, una rivendicazione del ruolo di intellettuali come istanza critico-morale della nazione.

In *Medea.Stimmen* si ritrova, in parte, tutto questo. La riflessione su ciò che resta dell'utopia del socialismo in un presente – quello del governo Kohl e del dopo *Wende* – che minaccia di cancellare in un colpo i quarant'anni di storia della DDR è infatti parallela al tentativo di mantenere salda nel presente l'identità del singolo che in quel passato si è sviluppata, e prospettare così una conciliazione per il futuro¹⁹⁹. A questo si aggiunge la volontà di Christa Wolf di comprendere le ragioni che spingono l'umanità a cercare, in situazioni di crisi, un capro espiatorio su cui far ricadere la violenza accumulata, sia essa fisica o verbale, culminando in un vuoto esistenziale dal quale la protagonista del romanzo, e con lei l'autrice, cerca disperatamente una via d'uscita.

Das glückliche Ende ist zum 'happy end' verkommen, doch mir scheint, im Mythos und in der Literatur, die von ihm herkommt, ist die nicht triviale Sehnsucht von uns allen gut aufgehoben, gemeinsam *einen Ausweg aus dem Labyrinth* zu suchen und ihn, vielleicht, zu finden, auch wenn der Zeitgeist heute etwas anders sagt.²⁰⁰

¹⁹⁸ «Un altro 'giorno dell'anno', per la trentesima volta[è il 27 settembre 1990]. Senza l'indicazione sul calendario non avrei pensato all'obbligo che ho da assolvere oggi. [...] In realtà sarebbe un peccato sospendere adesso la serie di verbali che mi impongono in questa giornata dal 1960 perché – sì, perché? Perché i tempi sono radicalmente mutati? Perché la mia posizione in questi tempi "nuovi" è troppo indefinita per esprimerla a parole?», Christa WOLF, *Ein Tag im Jahr, 1960-2000*, op. cit., p. 453.

¹⁹⁹ Silvana COMBA, *Zweite Vergangenheit: tre generazioni a confronto sui temi del passato. Christa Wolf, Monika Maron, Thomas Brussig*, in CHIARLONI Anna (a cura di), *La prosa della riunificazione – il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002, p. 81.

²⁰⁰ « Il felice epilogo si è degradato a 'happy end', nondimeno mi pare che nel mito e nella letteratura che da esso origina si debba cercare, forse trovandolo, ben conservato, il nucleo autentico di nostalgia di noi tutti, insieme a una via di scampo dal labirinto, anche se altro ci suggerisce oggi lo spirito del nostro tempo.», Christa WOLF, *Von Cassandra zu Medea*, in *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 17.

Certo, altri motivi, l'abbiamo visto, si intrecciano nel romanzo: tuttavia, non si può non rilevare che *Medea.Stimmen* testimonia anche una crisi profonda attraversata dalla società tedesca, indagando gli aspetti ad essa connessi, quali «la narcosi delle idee fondanti, l'occultamento della realtà negativa e l'enfatica collaborazione di un potere ormai in declino»²⁰¹. Né manca il riferimento puntuale alla situazione successiva al 1989, con l'evocazione della campagna diffamatoria degli intellettuali più rappresentativi della DDR e la sensazione, irrimediabile, di aver perso, ancora una volta, il legame con la terra natale. È importante sottolineare, infatti, che nel romanzo la Wolf tematizza questa nuova condizione di *Heimatlosigkeit*, di perdita della patria – la patria utopica del socialismo, dell'antifascismo, ma anche quella concreta, con le sue costrizioni e i suoi necessari compromessi. La Colchide appare così, nel ricordo di Medea, non solo come il luogo di speranze e di ricordi positivi, ma anche come una terra in declino, priva di un potere politico in grado di rinnovarsi e di lasciar spazio alle istanze riformatrici dei giovani: la scelta di abbandonare la patria sembra dunque una dolorosa necessità, suffragata dalla speranza di trovare una società migliore.

Tuttavia, il gruppo di profughi è in grado di capire la portata di questa scelta solo quando la patria appare ormai irrimediabilmente perduta, e la loro stessa identità di cittadini è messa in discussione nella nuova società in cui cercano, con più o meno successo, di integrarsi. La comunità di espatriati – di immigrati, secondo il punto di vista dei corinzi – sceglie dunque l'autoisolamento, illudendosi di poter perpetuare le usanze (e, in alcuni casi, le utopie) dei colchi: ecco quindi i canti, i racconti, le festività e persino i cibi tramandati puntigliosamente, soprattutto dalle donne, vere custodi della cultura d'origine.

Auch für die Kolcher und die Kolcherinnen brach das Frühlingsfest an, aber hier erzeugen unsere Bräuche, auch wenn wir sie pünktlich, vielleicht allzu pünktlich befolgen, nur einen schwachen Abglanz jener Festtagsstimmung, aus der heraus sie in Kolchis immer wieder neu geboren wurden. Und doch war dieser schwache Abglanz besser als nichts, so fühlen die meisten, und ich mische mich nicht in ihre Gefühle ein.²⁰²

Con il passare del tempo, e il peggioramento delle condizioni di vita in quello che si era, a torto, ritenuto un paese migliore di quello da cui si era scappati, cresce nei profughi un sentimento di forte nostalgia rispetto al quale la patria, liberata dal quell'elemento per cui la si era abbandonata, restituisce un'immagine idealizzata e a tratti 'mitica'. Una forma di *Ostalgie*, forse, che in parte ricorda il film *GoodBye Lenin* (1994): tra i vecchi prodotti dell'Est che Alex con tenacia cerca di recuperare dopo la caduta del muro, ci sono infatti vecchi arredi, cimeli, ma anche i cetriolini *Spreewälder*, i preferiti di sua madre – una forma di legame con il passato che passa, prima ancora che dalle istituzioni, dalla vita quotidiana. È un

²⁰¹ CHIARLONI Anna, *La Medea di Christa Wolf*, in <http://www.germanistica.it/saggi/medea.asp>

²⁰² «Anche per gli uomini e le donne di Colchide aveva inizio la festa di primavera, ma in questo posto le nostre usanze, anche quando le seguiamo puntualmente, forse fin troppo puntualmente, generano solo un debole riflesso dell'atmosfera dei giorni gestivi da cui ogni volta, in Colchide, esse traevano nuova vita. E tuttavia quel debole riflesso era meglio di niente, così pensano i più, e io non mi immischio nei loro sentimenti.», *Ibidem*, p. 179.

legame, però, destinato a chiudersi su se stesso, precludendo ulteriormente ai colchi l'integrazione con la società corinzia.

Per Medea, inoltre, la situazione è ulteriormente complicata dalla responsabilità che prova verso la sua gente²⁰³ e dall'infrangersi della fiducia iniziale verso Corinto:

[...] und als ich hier ankam, als Flüchtling in König Kreons schimmernder Stadt Korinth, da dachte ich neidvoll: Diese hier haben keine Geheimnisse. Und das glauben sie auch selbst von sich, das macht sie so überzeugen, mit jedem Blick, mit jeder ihrer maßvollen Bewegungen schärfen sie dir ein: Es gibt einen Ort auf der Welt, da kann der Mensch glücklich sein [...] ²⁰⁴

La dolorosa scoperta che anche la società di Corinto, apparentemente migliore di quella colca, si fonda sulle stesse premesse, rappresenta un punto di non ritorno che mette in discussione non solo la scelta della fuga, ma anche la vita nella nuova terra:

Non avrei dovuto lasciare la Colchide. Non aiutare Giasone a conquistare il Vello. Non persuadere i miei a venire via. Non sottopormi a quella lunga brutta traversata, non passare tutti questi anni a Corinto come una barbara mezzo temuta, mezzo disprezzata. I bambini, sì. Ma che cosa troveranno loro. Su questo disco che chiamiamo terra non esistono più, mio caro fratello, altro che vincitori e vittime. ²⁰⁵

Medea inizia a mettere in dubbio la bontà delle sue azioni. La frattura passa per il fatto che entrambe le società dimostrano lo stesso volto autoritario, teso all'autoconservazione facendo uso di metodi solo in apparenza dissimili: in questa società fortemente gerarchica il soggetto viene di fatto negato, le battaglie per il potere si svolgono senza la sua partecipazione, spesso alle sue spalle, alimentando una paura nei confronti del sistema che si manifesta per mezzo dell'inconscio o con episodi di violenza collettiva²⁰⁶.

II.3.2. Fremdheit in der Fremde: l'esperienza californiana

Se, finora, Christa Wolf si era confrontata con il sentimento di estraneità rispetto alla propria terra – basti pensare a *Nachdenken über Christa T.* o, per restare in tema mitico, a *Kassandra* – con *Medea. Stimmen* l'autrice tematizza un nuovo tipo di *Fremdheit*, in cui non si può più parlare di 'proprio' ed 'estraneo', bensì di una poliedrica sintesi tra i due poli²⁰⁷. Medea,

²⁰³ «Qual è stato il prezzo che Lissa, che gli altri colchi, che noi tutti abbiamo pagato perché non volevo più vivere nella Colchide, e perché loro, abbagliati dal prestigio che mi attribuivano, mi hanno seguito.», *Ibidem*, p. 32.

²⁰⁴ «Quando io arrivai qui, profuga nella scintillante città del re Creonte, pensai con invidia: costoro non hanno segreti. E loro stessi ne sono convinti, è questo che li rende così persuasivi, ti trasmettono questa idea con ogni sguardo, con ciascuno dei loro movimenti misurati: ecco, esiste un luogo dove l'essere umano può essere felice[...].», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 16.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 108.

²⁰⁶ Cfr. MARKETTA Göbel-Uotila, *Medea, Ikone des Fremdes und des Anderen in der Europäischen Literatur des 20. Jahrhundert - am Beispiel von Hans Henry Jahn, Jean Anouilh und Christa Wolf*, OLMS Weidmann, Hildesheim- Zürich- New York, 2005, p. 259.

²⁰⁷ Cfr. LOCATELLI Valentina, *Christa Wolf, una moderna Medea in California*, Paragrafo - rivista di Letteratura&Immaginari, Università di Bergamo, II, 2006.

come la Wolf stessa, sperimenta una nuova condizione, quella *Fremdheit in der Fremde*²⁰⁸, di straniera in terra straniera: la sua non-integrazione, lungi dall'essere giudicata negativamente, è però il punto di partenza per un'analisi della nuova società, rispetto al quale il soggetto si sente libero di dissentire e di analizzare la propria identità nel nuovo mondo che la circonda.

«Gewalt und Leid sind allgegenwärtig, nur ihre Wurzeln bleiben unsichtbar»²⁰⁹: l'alterità di Medea, la sua indipendenza rispetto alle forme di manipolazione messe in atto dal potere, le consente di guardare lucidamente ai meccanismi che regolano la società – quella della Colchide così come quella corinzia. D'altra parte, ed è bene ricordarlo, l'autrice inizia a prendere appunti sulla sua eroina in un contesto particolare: non nella Germania riunificata, ma “dall'altra parte del mondo”, a Santa Monica, in California, dove l'autrice resterà per nove mesi ospite del Getty Center di Los Angeles. In questo luogo paradisiaco, circondata da una comunità eterogenea di intellettuali e dall'ombra amica di famosi esuli tedeschi – Brecht, Mann, Feuchtwanger – che negli Stati Uniti trovarono rifugio durante la seconda guerra mondiale, la Wolf deve confrontarsi non solo con uno stato che non esiste più²¹⁰ e che rischia di essere liquidato dalla Storia, ma anche con la sua identità passata e presente.

Durante il soggiorno californiano, infatti, un nuovo linciaggio mediatico, ben presto noto come *Stasi-Debatte*, attende la Wolf così come, prima di lei, Heiner Müller: è ora la vita personale degli intellettuali ad essere messa alla gogna sulla pubblica piazza, accusati di collaborazionismo con la Polizia di Stato. Il modo poco ortodosso con cui la stampa viene in possesso degli atti – peraltro innocui e quindi inservibili a scopo diffamatorio – contano poco ai fini della polemica: quello che conta, ancora una volta, è la possibilità di trarre il massimo profitto simbolico dalla vicenda, delegittimando ulteriormente gli intellettuali di punta della Germania ex-orientale.

Non puoi immaginare come ci si sente se da un dossier del genere ti balzano addosso due lettere che in questo momento sono come una condanna, una condanna a morte morale. IM sai almeno cosa significa?²¹¹

La sigla IM sta per *Informeller Mitarbeiter*: «« natürlich wurde alles noch direk-ter und roher und abscheulicher in der fremden Sprache, in der die Differenzierungen wegfielen, weil sie

²⁰⁸ Al tema è dedicato il saggio di Mi-Keyeung JUNG, *Fremde und Ambivalenz. Die Fremdheit in Literarische Topos im Werk Christa Wolfs. Im Vergleich mit Thomas Bernhard*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2003.

²⁰⁹ Cfr. MARKETTA Göbel-Uotila, *Medea, Ikone des Fremdes und des Anderen in der Europäischen Literatur des 20. Jahrhundert - am Beispiel von Hans Henry Jahn, Jean Anouilh und Christa Wolf*, op. cit. p. 261

²¹⁰ «Are you sure this country doesn't exist?» è la domanda che un poliziotto alla frontiera chiede all'autrice appena arrivata in America. Cfr. Christa WOLF, *Die Stadt der Engel Oder the Overcoat of Dr. Freud*, Suhrkamp, Berlin, 2010, p.9.

²¹¹ «[...] Non puoi immaginare come ci si sente se da un dossier del genere ti balzano addosso due lettere che in questo momento sono come una condanna, una condanna a morte morale. IM sai almeno cosa significa?», Christa WOLF, *Die Stadt der Engel Oder the Overcoat of Dr. Freud*, p. 201.

mir einfach nicht zur Verfügung standen»²¹² - ricorda la Wolf, evocando la difficoltà di spiegare a una persona estranea ai meccanismi della DDR, per di più americana, cosa volesse dire non solo essere convocati a rapporto dalla Stasi per riferire dell'attività e dell'affidabilità di questo o quel collega, ma anche del clima di collaborazione e solidarietà che si veniva a creare tra gli intellettuali.

Come per Medea, su cui la Wolf iniziò a prendere appunti proprio a Santa Monica, le singole parole riescono a fare presa sull'individuo²¹³, riportando in superficie episodi dimenticati, cancellati perché divenuti intollerabili – una forma di protezione dell'Es : quelle due lettere spalancano così non solo la voracità dei media, cui viene offerto un nuovo pretesto per banchettare sulle ceneri della DDR, ma anche l'abisso del ricordo, con cui l'autrice si trova a dover fare i conti.

Ich rief den Freund in Zürich an: Sie als Psychologe müs-sen es wissen: Kann man das vergessen? Daß sie mir einen Decknamen gegeben haben? Daß ich einen Bericht geschrie-ben habe? Er ließ sich nicht aus der Ruhe bringen. Na und? sagte er. Was weiter? Im übrigen: Man kann alles vergessen. Man muß sogar. Kennen Sie nicht den Satz von Freud: Ohne Vergessen könnten wir nicht leben? — Verdrängen! sagte ich. Und er: Nicht unbedingt. Man vergißt auch, was man nicht so wichtig findet. — Aber das kann es doch bei mir in diesem Fall nicht gewesen sein. — Wer weiß. Wie lange ist das denn her. — Dreiunddreißig Jahre. — Ach du lieber Himmel. Und woher wollen Sie heute wissen, was Ihnen damals wichtig war? — Das will ich rauskriegen. — Und wie? — Ich steig noch mal runter in diesen Schacht.²¹⁴

L'immagine del pozzo verrà ripresa più volte nel romanzo, dalla stessa Medea, in modo simbolico, per evocare l'insondabilità della propria coscienza, e da Glauce, che proprio nel pozzo – teatro dello scontro tra i genitori in seguito all'assassinio di Ifinoe – sceglierà di suicidarsi. Il percorso labirintico tra i sotterranei del palazzo di Corinto diventa così una discesa agli inferi, che chiama all'appello tutti i sensi con l'obiettivo di riportare in luce la verità:

Der Eingang in die Unterwelt ist eine Wunde, erfuhr ich. Die Bewegungsart: Langsames Zurücktasten ins Dunkle. Ein Tunnelgefühl. ICH MUSS HINUNTERSTEIGEN IN DIESEN SCHACHT. Aber mußte ich das wirklich? Oder war es wieder nur eine Pflichtübung. EIN FREMDER MENSCH BLICKT MIR DA ENTGEGEN. Aber stimmte das überhaupt?²¹⁵

²¹² « [...]naturalmente tutto diventava ancora più diretto e crudo e ripugnante nella lingua straniera, dove le distinzioni cadevano semplicemente perché non ne disponevo.», *Ibidem*.

²¹³ Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 187.

²¹⁴ «Telefonai al mio amico di Zurigo: Lei come psicologo deve saperlo: è possibile dimenticare una cosa del genere? Che mi hanno dato un nome di copertura? Che ho scritto un rapporto? Restò imperturbabile. Be'? disse. E allora? Del resto: si può dimenticare tutto. Si deve, addirittura. Non conosce la frase di Freud: senza oblio non potremmo vivere? — Rimozione! Dissi. E lui: non necessariamente. Dimentichiamo anche ciò che troviamo irrilevante. — Ma non può essere stato il mio caso. — Chissà. Quanto tempo è passato? — Trentatré anni. — Ah, santo cielo! E come può sapere oggi che cosa era importante per lei allora? — Voglio riuscire a scoprirlo. — E in che modo? — Scenderò di nuovo in quel pozzo.», Christa WOLF, *Die Stadt der Engel Oder the Overcoat of Dr. Freud*, p. 195.

²¹⁵ «L'ingresso agli inferi è una ferita, appresi. Il modo di muoversi: un lento arretrare a tentoni nel buio.

Dall'altra parte dell'oceano, le voci ostili – ma anche quelle amiche – giungono dai giornali di due giorni dopo, qualche volta tramite fax prontamente consegnati 'a faccia in giù' dalla celere segretaria del Getty, preoccupata dalle possibili reazioni dell'ospite tedesca. Sono voci di un mondo che, benché prossimo alla sparizione, ancora mostra i segni visibili di un dibattito ideologico in corso, in cui gli intellettuali che hanno scelto di restare ad Est sono chiamati a rispondere delle 'colpe' di tutta la nazione. Christa Wolf, così come altri suoi colleghi, diventa il capro espiatorio di una società in evidente crisi – una società che, come ricorda l'autrice non riesce più a tenere unite le cuciture della civiltà:

Und übrigens [...] ist das doch nicht das Problem eines Landes, oder einer Region. Die entscheidende Frage ist doch, wie dick und wie haltbar die Decke unserer Zivilisation ist. Wie viele vernichtete, sinnlose, perspektivlose Existenzen sie tragen kann, bis sie an dieser oder jener Stelle reißt, dort, wo sie mit heißer Nadel genäht ist. Und dann? Damals war ich noch sparsamer im Umgang mit dem Wort BARBAREI, heute liegt es mir auf der Zunge. Die Nähte sind geplatzt, die unsere Zivilisation zusammenhielten, aus den Abgründen, die sich aufgetan haben, quillt das Unheil, bringt Türme zum Einsturz, läßt Bomben fallen, Menschen als Sprengkörper explodieren.²¹⁶

Sono parole che ricordano da vicino quelle della nutrice Lissa in *Medea.Stimmen*²¹⁷, e che riportano ancora una volta la discussione su un piano più generale, transcendendo le singole vicende legate ai due stati tedeschi. Analizzando i sintomi che colpiscono le società in crisi, infatti, la Wolf – e con lei gli amici americani che seguono con apprensione le elezioni Clinton-Bush – ritrova gli stessi meccanismi perversi di persecuzione e coattazione, soprattutto da parte di quegli organismi di controllo statali che, seguendo ideologie apparentemente dissimili, convergono in realtà al medesimo fine: controllare il soggetto per assicurarsi la messa a tacere di voci dissenzianti²¹⁸. Si ritrovano così gli echi della polizia di Eumelo in *Kassandra*, i 'giovannotti della Stasi' evocati in *Was Bleibt* e, non per ultimo, le delazioni e le istigazioni della folla da parte dei nemici di Medea. Si ritrovano anche, distinte ma accomunate da una stessa riflessione sulla coercizione del potere, la morte dei coniugi Rosenberg, i dossier della CIA su Steinbeck e Faulkner, i compromessi degli amici John e Judy per poter continuare ad insegnare²¹⁹, il 'campo di correzione' in cui viene inviata l'amica

La sensazione di stare in un tunnel. DEVO CALARMI IN QUESTO POZZO. Ma dovevo veramente? O si trattava solo di un esercizio obbligato? LÀ C'È UN ESSERE ESTRANEO CHE MI GUARDA. MA ERA POI VERO?», *Ibidem*. p. 256.

²¹⁶ « [...] del resto questo non è il problema di un paese o di una regione in particolare. La questione decisiva è quanto spessa e resistente è la coperta che riveste la nostra civiltà. Quante esistenze annientate, disperate può reggere prima di strapparsi in questo o quel punto, là dove è cucita frettolosamente. E allora? All'epoca usavo ancora con parsimonia la parola BARBARIE, oggi ce l'ho sempre sulla lingua. Le cuciture che tenevano insieme la nostra civiltà sono saltate, dagli abissi che si sono spalancati sgorga il male, fa crollare torri, lascia cadere bombe, esplodere uomini come ordigni. » *Ibidem*, p. 38-39.

²¹⁷ Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 168.

²¹⁸ «Der Vorteil langandauernder Staatswesen liegt auch darin, dachte ich, daß ihre Geheimdienstarchive noch weit ergiebiger sein müssen als die beachtlichen Aktenkilometer des Ministeriums für Staatssicherheit, das nur vierzig Jahre lang seine Paranoia entwickeln und ausleben konnte, während das FBI seit dem Ende des Ersten Weltkriegs zeitweise eine nationale Hysterie pflegte.», Christa WOLF, *Die Stadt der Engel Oder the Overcoat of Dr. Freud*, op. cit. p.216

²¹⁹ *Ibidem*. p. 77-78. «Judy und er teilten sich eine Soziologenstelle an der Universität, sie arbeiteten überIndustriemanagement und verhehlten nicht, daß sie die kapitalistische Wirtschaftsordnung wegen ihres

Sally e – ovviamente – anche le campagne diffamatorie ai danni degli intellettuali della ex-DDR.

La riflessione sui meccanismi del capro espiatorio coinvolge tutte le società, in particolare – sembra sottolineare la Wolf – quelle che si trincerano dietro la sicurezza di vivere nel ‘migliore dei mondi possibili’. Corinto, come gli Stati Uniti e la Germania Ovest, si trova dalla parte giusta della Storia, quella dei vincitori, e inevitabilmente il giudizio dei suoi abitanti è alterato dalla convinzione di vivere in una società giusta ed equa²²⁰. Corinto gode di un relativo benessere di una certa sicurezza politica e può quindi sfoggiare una forma di benevolenza verso il gruppetto di profughi che lì cerca asilo, salvo poi scaricare sui nuovi arrivati tutte le colpe alle prime avvisaglie di crisi. Paternalismo, colonialismo mascherato da accoglienza, interessi economici e divario sociale: tutti tratti che, nel romanzo, caratterizzano Corinto e i suoi abitanti, ma che estendono la riflessione, inevitabilmente, anche a vicende contemporanee. Vi si ritrova, infatti, non solo il parallelo con la Germania federale, colto dalla maggior parte delle recensioni, ma anche una critica alla società americana, che l'autrice guarda con gli occhi fortemente critici di una cittadina del ‘socialismo reale’:

Man hat es doch fertiggebracht, den Leuten einzureden, sagte John, daß sie in der besten aller möglichen Welten leben, und solange sie das gegen allen Augenschein glauben, sind sie taub für andere Meinungen. Wahrscheinlich würden nur Katastrophen sie wach-rütteln, und die könne man ja wirklich nicht herbeiwünschen. [...] Ich hätte vielleicht schon gemerkt, wie stark der Anpassungsdruck in den Staaten sei und wie wenig er von den Betroffenen überhaupt wahrgenommen werde. Daß der Alltag Amerikas als Norm für die ganze Welt gelte. Daß es als normal gelte, für Profit und Erfolg zu leben. Daß der Präsident nur von einem Drittel der Bürger gewählt werde und man sich für die vorbildlichste aller Demokratien halte.²²¹

Il parallelo tra la Colchide e la Germania est si intravede, invece, nelle parole con cui l'autrice rivive le utopie legate alla realizzazione di una società più giusta ed equa. Lontana da Berlino, sommersa dalle domande di chi la interroga non solo sul suo passato, ma anche su quello che sarà il suo futuro, la Wolf rievoca la sua adesione giovanile alla SED, episodi di ingenuo e talvolta acritico entusiasmo, fino all'amarezza e alla sensazione di avere le ‘mani mozzate’.

Tatsachen, aneinandergereiht, ergeben noch nicht die Wirklichkeit, versteht ihr. Die Wirklichkeit hat viele Schichten und viele Facetten, und die nackten Tatsachen sind nur ihre Oberfläche.[...] Wir platzten vor Utopie, da dieses Wort nun mal gefallen ist. Wir mochten unser Land nicht, wie es war,

Zwangs zu endlosem wirtschaftlichen Wachstum für pervers hielten, aber mit dieser Meinung könnten sie nicht an die Öffentlichkeit gehen, sagten sie, noch nicht. Nicht nur, weil das auf lange Sicht ihren Job gefährden könnte, sondern vor allem, weil kaum jemand sie verstehen würde. »

²²⁰ Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 168.

²²¹ «Sono riusciti a convincere la gente, disse John, di vivere nel migliore dei mondi possibili, e finché contro ogni evidenza le persone ci crederanno, saranno sorde alle altre opinioni. Probabilmente solo una catastrofe le scuoterebbe dalle loro convinzioni, e non possiamo certo augurarcela.[...] forse avevo notato com'era forte la tendenza al conformismo negli stati e quanto poco era percepita da chi ne era vittima. Ciò che era comune per l'America era considerato la norma per tutto il mondo. Che vivere per il profitto e per il successo era considerato normale. Che il presidente veniva eletto solo da un terzo dei cittadini e che il paese si riteneva la migliore delle democrazie.», Christa WOLF, *Die Stadt der Engel Oder the Overcoat of Dr. Freud*, op. cit. p. 77-78.

sondern wie es sein würde. WIE ES IST, BLEIBT ES NICHT, das war uns gewiß.[...] Davor der lange Weg der Kenntnis, des Zur-Kennntnis-Nehmens. Was wir nicht für möglich gehalten hätten. Was wir nicht glauben wollten. Die Hoffnung verkam, die Utopie zerbröckelte, ging in Verwesung über. Wir mußten lernen, ohne Alternative zu leben.²²²

Sul filo di queste riflessioni corre il parallelo con la Colchide – non la terra governata da Eete, ma quella, leggendaria, vivificata dal ricordo di tempi antichi, così simile in fondo al paese auspicato da una piccola schiera di ‘sognatori’²²³ presenti anche a Corinto. L’amarezza di Medea, esule in terra straniera, è amplificato proprio dalla forza di questa visione, oltre che dalla consapevolezza che il presente non lascia alcuna alternativa a chi cerca un modello di vita differente. Merope sceglie di ritirarsi in un’ala lontana del palazzo, Idia accetta di veder partire una delle sue figlie, Circe ammette la possibilità di diventare, prima o poi, veramente cattiva come i suoi denigratori la descrivono: è il naufragio della speranza, il fallimento di un esperimento che – come ricorda la Wolf – trasforma l’amarezza in dolore²²⁴.

Christa Wolf, come Medea, reagisce alla sofferenza perdendo i capelli. Dalle pagine americane²²⁵ il lettore apprende, rivivendo alcune date simbolo per la DDR e per la storia personale dell’autrice che già in passato questo era stato un segnale di crisi – crisi rispetto al quale, di fronte alla ribellione del corpo, il soggetto si sente inerme e senza difese.

Es war ein Lebensschmerz, der nicht nur mich betraf, ach nicht nur die arme Iphinoe, deren Gebeine in der Höhle ihn ausgelöst hatten, ein Gefühl, das sich in mir ausbreitete und tiefer, düsterer wurde, gesteigert durch den Haß der Agameda, die Verräterai des Presbon und die Skrupellosigkeit des Akamas, die alle zusammen die dumpfe Menge gegen mich aufhetzten.²²⁶

Davanti a questa donna ostinata, che non riconosce altra autorità che non sia la ricerca del vero, Corinto reagisce prima con la diffamazione – rievocando, alterati, alcuni aspetti del suo passato – poi, quando la crisi si fa più acuta per la peste e la carestia, individuando in lei un facile bersaglio su cui indirizzare l’ira della folla inferocita. L’identificazione tra l’autrice e la

²²² « I fatti allineati l’uno accanto all’altro non danno come risultato la realtà, capite. La realtà ha tanti strati e tante sfaccettature, e i nudi fatti ne sono soltanto la superficie. [...] Traboccavamo di utopia, visto che la parola è ormai stata detta. Non ci piaceva il nostro paese com’era, ma come sarebbe diventato. NON RESTERÀ COM’È, ne eravamo certi. [...] Prima la lunga via della conoscenza, del prendere conoscenza. Che non avevamo ritenuto possibile. A cui non volevamo credere. La speranza decadde, l’utopia si sbriciolò, si decompose. Dovevamo imparare a vivere senza alternative.», *Ibidem*. p. 257-58.

²²³ Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, p. 116.

²²⁴ « WIE SOLL ICH IHNEN ERKLÄREN, DASS MICH KEIN ANDERES FLECKCHEN ERDE AUF DIESER WELT SO INTERESSIER-TE WIE DIESES LÄNDCHEN, DEM ICH EIN EXPERIMENT ZUTRAUTE. DAS WAR MIT NOTWENDIGKEIT GESCHEITERT, MIT DER EINSICHT KAM DER SCHMERZ. WIE SOLL ICH IHNEN ERKLÄREN, DASS DER SCHMERZ EIN MASS FÜR DIE HOFFNUNG WAR, DIE ICH IMMER NOCH IN EINEM VOR MIR SELBST VERBORGENEN VERSTECK GE-HEGT HATTE.», Christa WOLF, *Die Stadt der Engel Oder the Overcoat of Dr. Freud*, op. cit. p. 289.

²²⁵ « [...] ein unvermeidliches Scheitern, aber das scheint jene Hormone, die für den Haarwuchs verantwortlich sind, nicht zu kümmern, sie scheinen nicht auf Einsichten, nur auf Gefühlsstürme zu reagieren, die an die Wurzeln der Existenz gehen.», Christa WOLF, *Die Stadt der Engel Oder the Overcoat of Dr. Freud*, op. cit. p. 168.

²²⁶ « [...]un dolore di esistere che non riguardava solo me, e neanche solo la povera Ifinoe, le cui ossa nella grotta lo avevano scatenato, un sentimento che mi si allargava dentro e diventava più profondo, più cupo, accresciuto dall’odio di Agameda, dal tradimento di Presbo e dalla mancanza di scrupoli di Acamante, che tutti insieme aizzavano contro di me la folla ottusa.», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, p. 178.

sua creatura letteraria è qui particolarmente evidente, così come il rimando al tentativo di screditare una delle voci più autorevoli dell'ex DDR da parte dei media. «Mostro» è una parola che tocca la barbara della Colchide, accusata di crimini non commessi, ma anche Christa Wolf, lacerata da un'analisi continua del passato e inerme di fronte alla violenza dei media.

IN DER STADT DER ENGEL WIRD MIR DIE HAUT ABEZOGEN. SIE WOLLEN WISSEN, WAS DARUNTER IST UND FINDEN WIE BEI EINEM GEWÖHNLICHEN MENSCHEN MUSKELN SEHNEN KNOCHEN ADERN BLUT HERZ MAGEN LEBER MILZ. SIE SIND ENTtäUSCHT, SIE HATTEN AUF DIE INNEREIEEN EINES MONSTERS GEHOFFT.²²⁷

La stampa, così come le illazioni istigate dal palazzo di Corinto, fanno riemergere il passato con forza dirompente - un passato deformato, falsato, elaborato alla luce del presente. Dalle diverse voci che affiorano nel romanzo, tuttavia, è altrettanto palese che la vicenda della "barbara della Colchide" non è che la punta di un iceberg molto più esteso, che chiama in causa il bisogno umano di scaricare le proprie colpe su un capro espiatorio pur di non affrontare il presente e la crisi che esso comporta. «Non dobbiamo evitare il dolore»²²⁸ scrive la monaca Perma, e la Wolf riporta queste parole sulle labbra di Medea: in gioco, ancora una volta, è una visione del futuro, che non abbia bisogno di vittime da sacrificare alla ragion di Stato ma sappia accogliere le reciproche differenze in un clima di comprensione e tolleranza.

Ancora in California, Christa Wolf si trova ad ammirare un'opera di Jana Sterbak, *I Want You to Feel the Way I Do ... (The Dress)*,²²⁹: un abito femminile fatto di fili di ferro, circondato da fili elettrici che si illuminano a intermittenza, su cui viene proiettato un testo.

I want to feel the way I do. There's barbed wire wrapped
all around my head and my
skin grates on my flesh from the inside. How can you be so
comfortable only 5 feet to
the left of me? I don't want to hear myself think, feel my-
self move. It's not that I want
to be numb. I want to sleep under your skin. I will listen to
the sound you hear, feed on
your thought, wear your clothes.
Now I have your attitude and you're not comfortable any-
more. Making them yours
you relieved me of my opinions, habits, impulses. I should
be grateful but instead...
you're beginning to irritate me. I am not going to live with
myself inside your body,
and I would rather practice being new or someone else.²³⁰

²²⁷ «NELLA CITTÀ DEGLI ANGELI MI STRAPPANO LA PELLE, VOGLIONO SAPERE COSA C'È SOTTO, E COME IN UNA QUALSIASI PERSONA TROVANO MUSCOLI TENDINI OSSA VENE SANGUE CUORE STOMACO FEGATO MILZA, SONO DELUSI, SPERAVANO DI TROVARE LE VISCERE DI UN MOSTRO», Christa WOLF, *Die Stadt der Engel Oder the Overcoat of Dr. Freud*, op. cit. p. 140.

²²⁸ *Ibidem.* p. 240.

²²⁹ L'opera è visibile qui http://theredlist.fr/media/database/fine_arts/artistes-contemporains/canada/jana_sterbak/13_jana_sterbak-theredlist.jpg, consultato il 10/06/13.

Si tratta del vestito che Medea ha donato a Glauce secondo la tradizione? Chi è la donna che vuole entrare nel corpo altrui per far provare lo stesso dolore che prova lei, in uno straziante desiderio di empatia, impossibile a realizzarsi? L'identificazione tra Medea e l'autrice si fa più evidente, in un crescendo di immagini che, ancora una volta, associano il dolore all'immagine del fuoco e dell'impossibilità a comunicare.

Se, di fronte all'installazione, la Wolf individua ancora una volta un desiderio-delusione²³¹ di comunicazione, negli appunti redatti a Santa Monica si ritrova la stessa immagine di incisione sulla carne, alla ricerca disperata di una nuova identità:

Band läuft DU MUSST DICH SELBER AUS DIR HERAUSSCHNEIDEN Ende [...], denn auf dem mehrspurigen Band wird die eine Spur ohne mein Zutun besprochen DU MUSST DIR INS EIGENE FLEISCH SCHNEIDEN [...] denke ich, den Schmerz zu beschreiben, den eine Operation am lebendigen Leib verursacht AUSTAUSCH DER GLIEDMASSEN, JEDES EINZELN und das Entsetzen vor dem Bild von sich selbst, das ihr dann auf allen Straßen und Plätzen in den Gesichtern der Leute, der Fremden und der eigenen, die ihr bis hierher gefolgt sind, entgegenkommt. Nichts kann schwerer für sie gewesen sein, denke ich, als sich von diesem Bild zu befreien, das sich, DAS IST DER GRÖSSTE SCHMERZ in sie einzufressen begann DANN BIN ICH VERLOREN.²³²

Ricomponendo il mito di Medea, la Wolf lascia affiorare non solo la crisi attraversata dalle due Germanie ormai riunificate, o la difficile condizione degli intellettuali dell'ex-DDR in un contesto polemico come quello successivo alla caduta del Muro: il nucleo forte del testo non può, infatti, essere vincolato alla specificità dei problemi tedeschi, ma deve essere ricondotto ai problemi del nostro tempo. Xenofobia, coercizione e violenza del potere, conformismo e bisogno di identificare un 'colpevole' per risolvere conflitti di più ampia portata – sono tutti temi in stretta connessione con il presente, temi che ancora oggi, a distanza di anni, rimangono di forte attualità. Ancora una volta, dunque, alla letteratura spetta il compito arduo di farsi "scienza delle differenze", parlando «il linguaggio raggianti della caduta dei confini ma conservando anche memoria delle voci disperse nel tempo»²³³.

²³⁰ Christa WOLF, *Die Stadt der Engel Oder the Overcoat of Dr. Freud*, op. cit. p. 278.

²³¹ *Ibidem*, p. 279.

²³² «Il nastro scorre TU STESSA DEVI RITAGLIARTI DA TE STESSA fine. [...] sul nastro multi traccia una traccia viene incisa senza il mio intervento DEVI INCIDERTI NELLA TUA STESSA CARNE [...] solo a malapena, penso, riuscirò a descrivere il dolore causato da un'operazione sulla carne viva SCAMBIO DELLE MEMBRA, A UNA A UNA e il ribrezzo di fronte all'immagine di se stessa che in ogni strada e in ogni piazza le si rifletterà contro dai volti della gente, degli stranieri e dei suoi che l'hanno seguita fin qui. Nulla può essere stato più gravoso per lei, penso, che liberarsi di quest'immagine, la quale, ECCO IL DOLORE PIÙ GRANDE, aveva iniziato a corroderla dentro ALLORA SONO PERDUTA [...]», Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 67-71.

²³³ In SISTO Michele (a cura di), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, op. cit. p. 393.

Conclusioni parziali

Come abbiamo osservato in questo capitolo, Christa Wolf ripercorre il mito di Medea operando un vero e proprio lavoro di scavo tra le fonti antiche, soprattutto pre-euripidee. Lungi dal voler semplicemente riabilitare, in una sorta di processo alla rovescia, la figura di Medea, la Wolf si interroga soprattutto sulle mistificazioni e sulla resistenza di certi stereotipi nel tempo – la donna ‘maga’, irrazionale, infanticida – legandoli al consolidamento della cultura patriarcale.

Parallelamente, infatti, l'autrice riflette anche sulle civiltà matriarcali, intese – nell'accezione data da Marija Gimbutas - come società paritarie, pacifiche e non strutturate gerarchicamente, avviando una fitta corrispondenza con celebri studiose come Heide Göttner-Abendroth e Margot Schimdt e confermando, grazie ai loro studi, la presenza nel mito di elementi che attestano la fase di transizione dal matriarcato al patriarcato. La riflessione sulle società matriarcali procede di pari passo con la lettura di alcuni tra i più importanti contributi del neofemminismo, soprattutto di area italiana e francese. Se infatti le suggestioni letterarie derivano in gran parte dall'area tedesca (Helga Novak), l'impianto teorico, in particolare le teorie riguardanti il soggetto-donna, risentono in larga parte delle riflessioni filosofiche nate in ambiente francese e italiano.

Il lavoro di scavo operato da Christa Wolf ha per conseguenza l'apertura della riflessione anche su un altro aspetto, che pone l'accento sull'origine della violenza collettiva e della figura del capro espiatorio. Sulla scia dell'antropologo francese René Girard, analizzando soprattutto le teorie sul desiderio mimetico e sul meccanismo persecutorio, l'autrice demitizza la vicenda di Medea, riconducendola a quel momento di *violenza spontanea* da cui ogni mito – secondo Girard – trae la linfa primaria per le rielaborazioni successive.

Dopo aver spogliato il mito delle mistificazioni ai danni di Medea, Christa Wolf si interroga quindi sulla tendenza, soprattutto in momenti di crisi, a cercare un capro espiatorio su cui riversare tutta la negatività della collettività: tenendo presente il pensiero di Girard, la storia di Medea interpretata dalla Wolf mostra come sia possibile, per chi detiene il potere, privare una figura della propria autorevolezza sulla base di accuse infondate, sfruttando inoltre l'impulsività della folla in un contesto di crisi. Il riferimento alla campagna di diffamazione da parte dei media occidentali nel 1990 contro gli intellettuali della DDR, e contro Christa Wolf in particolare, è evidente. Tuttavia, come sottolinea Anna Chiarloni, “l'asse portante del romanzo resta l'indagine sull'origine della violenza”²³⁴, indagine che procede specularmente alle osservazioni di Girard, la cui lettura, sottolineata anche dalle citazioni in apertura dei capitoli, è indispensabile per comprendere in fondo la riscrittura wolfiana del mito di Medea.

D'altra parte, è inevitabile che la riflessione sul mito si intrecci con il contesto storico degli anni Novanta. L'autrice, vittima a sua volta di una massiccia campagna diffamatoria, si trova a fare i conti con il proprio passato e con i meccanismi di rimozione operati dalla memoria. In un contesto particolare come quello successivo alla riunificazione, il concetto di colpa e

²³⁴ Cfr. la postfazione di Anna Chiarloni in Christa WOLF, *Medea. Voci*, op. cit. p. 229.

responsabilità viene amplificato dai media, soprattutto occidentali: l'impressione ricorrente è che si cerchi di colpire l'individuo per delegittimare un sistema politico ormai relegato tra gli 'sconfitti' della Storia, senza il distacco e la lucidità necessaria per analizzare obiettivamente i fatti. Per l'autrice, tuttavia, la polemica successiva alla pubblicazione di *Was bleibt*, così come quella, ancora più massiccia, legata ai fascicoli della Stasi, non ha per conseguenza solo l'analisi sui meccanismi legati al capro espiatorio, ma porta ad estendere la riflessione anche a temi di portata universale. Il soggiorno californiano, infatti, è lo spunto per sviluppare considerazioni importanti sui temi dell'intolleranza, della xenofobia, della paura di tutto ciò che è diverso rispetto ai parametri stabiliti da una società conformista e solo apparentemente perfetta come quella statunitense. Los Angeles e Berlino diventano quindi il pretesto storico a partire dal quale l'autrice si interroga su una possibile 'terza via', in cui il rispetto della differenza e dell'alterità possano davvero garantire un modello di convivenza pacifica ed egitaria.

III. MEDEA.STIMMEN. LA DENUNCIA DEL POTERE

Medea. Stimmen: già nel titolo il romanzo immette immediatamente il lettore nel mondo del mito, evocando un nome tra i più familiari della mitologia classica –immortalata da Euripide, Medea è infatti la donna barbara che, per vendicarsi del tradimento del marito, arriva ad uccidere i figli avuti da lui. Tuttavia, il sottotitolo *Stimmen* – voci – segnala da subito un primo, significativo distacco dalla versione classica: il mito, infatti, non viene presentato così come ci attesta la tradizione, frutto dell'incrociarsi di innumerevoli varianti, bensì proprio nel suo divenire, attraverso il particolare punto di vista dei personaggi. Chiusi all'interno di un discorso interiore che deve fare i conti con il passato, con il ruolo della memoria, il desiderio di potere e di autoconservazione, le sei figure che prendono la parola nel corso del testo rielaborano la vicenda e lasciano affiorare la storia, riprendendo e rincorrendo le altre voci in una molteplicità di sguardi che raramente incrocia quello della protagonista, benché Medea rappresenti il fulcro di tutte le voci e sia l'unico, ideale destinatario di queste. La sensazione finale è quella di un isolamento di fondo, di una non-comunicazione: la verità e i fatti si sviluppano solo lateralmente, vengono presentati come effetti discorsivi e, in alcuni casi, i personaggi appaiono persino dominati dal dubbio della propria percezione¹. Inoltre, la difficoltà del ricordo, l'impossibilità di verificare alcune affermazioni, i personaggi che si contraddicono l'uno con l'altro, la capacità o la volontà di riconoscere i meccanismi del potere, tutto questo partecipa alla decostruzione della realtà². Scrive Anita Raja:

Medea non riassume gli altri in sé, ma è oggetto dei discorsi degli altri che impongono il loro andamento narrativo, la loro volontà di storia, la loro condizione di frammenti senza possibilità di amalgama dentro una voce capace di vedere oltre.³

Anche le relazioni tra i personaggi sono ulteriormente complicate, non solo dai sentimenti personali ma anche dalla separazione tra discorso pubblico e privato – quella stessa separazione tra *Amt* e *Person* che solo Medea sembra rifiutare : inevitabilmente, infatti, quando i meccanismi di sopraffazione della società escono alla scoperta, l'individuo si trova costretto a mantenere un difficile, se non impossibile, equilibrio tra le sue personali convinzioni e la paura innescata da uno stato autoritario, alimentando l'isolamento dell'individuo e spezzando i legami comunitari.

Degli undici monologhi, ben quattro sono di Medea – non a caso il primo e l'ultimo – e solo a due personaggi, Giasone e Leuco, viene concessa una seconda battuta, mentre Agamedea, Acamante e Glauce parlano una volta soltanto . Contrariamente alla versione euripidea,

¹ Cf. ROSER Birgit, *Mythenbehandlung und Kompositionenstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000, p. 107.

² *Ibidem*. 104.

³ Anita RAJA, *Parole contro i guasti del mondo. Riflessioni sul linguaggio di Christa Wolf*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 101.

inoltre, Christa Wolf sceglie di far tacere Creonte, nominato solo indirettamente nei discorsi altrui, e rivaluta il personaggio di Glauce, cui attribuisce non solo dei caratteri fisici inediti – gli sfoghi di origine psicosomatica, la magrezza eccessiva – ma un vero e proprio profilo psicologico, che cerca di esternarsi nelle frasi complesse e tortuose del suo monologo.

Benché lo schema dei personaggi sia fedele alla tragedia Euripidea, Wolf inserisce anche nuove figure: tra i colchi c'è la meschina Agamedea e l'opportunista Presbo, mentre tra i corinzi Acamante, il primo astronomo di corte, e Leuco, anch'egli astronomo benché lontano dai fasti del palazzo, hanno il compito di dar voce alle lotte interne per il potere e ai meccanismi vittimari che fanno di Medea un capro espiatorio. A queste voci si aggiungono ancora altri personaggi che, pur non prendendo la parola, si rivelano importanti nell'economia del romanzo: prima fra tutti Merope, l'anziana regina di Corinto, poi la fedele nutrice Lissa e la figlia Arinna. Figura inedita rispetto a tutte le precedenti versioni del mito, Oistros ha il compito di ribaltare ulteriormente il mito della donna gelosa incarnando la possibilità di un nuovo amore per Medea, così come Arethusa rappresenta l'ultima memoria di una civiltà, quella cretese, ormai al tramonto. Intorno a queste figure si muove, infine, la massa indistinta dei corinzi e della comunità di profughi colchi – comunità che non hanno voce propria ma si esprimono nella tragedia dell'azione, contribuendo a creare un'ulteriore messa in discussione dei punti di vista.

In questo gioco di specchi, dove la verità non sembra mai essere univoca, le citazioni poste in apertura delle varie voci costituiscono un prolungamento del discorso, un ulteriore cambiamento di prospettiva dovuto ai richiami interni tra i testi scelti e il contesto nel quale si collocano. Lungi dal travisare i testi⁴, forzandoli per confermare la propria versione innocentista, la Wolf sceglie di isolarli volutamente dal contesto per accostarli, provocatoriamente, alle varie voci: analizzare gli undici monologhi anche alla luce di questi rimandi dunque, è fondamentale per prendere ulteriormente conoscenza della complessa polifonia che è alla base di *Medea.Stimmen*.

III.1. Le citazioni come estensione della polifonia

La prima citazione non accompagna una voce particolare, ma introduce la narrazione vera e propria, annunciando un principio caratteristico del romanzo moderno, quello di *acronia*.

Achronie ist nicht das gleichgültige Nebeneinander, sondern eher ein Ineinander der Epochen nach dem Modell eines Stativs, eine Flucht sich verjüngender Strukturen. Man kann sie auseinanderziehen wie eine Ziehharmonika, dann ist es sehr weit von einem Ende zum anderen, man kann sie aber auch ineinanderstülpen wie die russischen Puppen, dann sind die Wände der Zeiten einander ganz nah. Die

⁴

È questa l'opinione di Margherita RUBINO, *Medea. Voci. di Christa Wolf*, op. cit. p. 93.

Leute aus den anderen Jahrhunderten hören unser Grammophon plärren, und wir sehen durch die Zeitwände hindurch, wie sie die Hände heben zum lecker bereiteten Mahle⁵.

Il termine acronia, in Elisabeth Lenk, non designa una 'simultaneità indifferente', bensì un 'intreccio' del tempo, in modo che «es möglich wird, eine nicht näher spezifizierte Verbindung zu früheren Zeitstufen zu finden»⁶. È interessante notare che questo processo è possibile anche in senso inverso, per cui anche in periodi precedenti il nostro tempo è possibile 'infrangere le pareti del tempo': le figure del passato ci vengono quindi incontro, tendendo le mani verso il "succulento banchetto" che gli è stato preparato. Sono le *voci*, elencate secondo la consuetudine teatrale – luogo di appartenenza, status sociale e familiare – e gli altri personaggi, da quelli più importanti nel sistema del romanzo alle semplici evocazioni della memoria.

Fare il nome di Medea, però, vuol dire anche ricomporre la tela distrutta in nome di un potere ipocrita e coercitivo, che non esita a veicolare un'ideologia distorta in nome del suo mantenimento:

Wir sprechen einen Namen aus und treten, da die Wände durchlässig sind, in ihre Zeit ein, erwünschte Begegnung, ohne zu zögern erwidert sie aus der Zeit-tiefe heraus unseren Blick. Kindsmörderin? Zum erstmal dieser Zweifel. Ein spöttisches Achselzucken, ein Wegwenden, sie braucht unseren Zweifel nicht mehr, nicht unser Bemühen, ihr gerecht zu werden, sie geht. Uns voran? Von uns zurück? Die Fragen ha-ben unterwegs ihren Sinn verloren. Wir haben sie auf den Weg geschickt, aus der Tiefe der Zeit kommt sie uns entgegen, wir lassen uns zurückfallen, vorbei an den Zeitaltern, die, so scheint es, nicht so deutlich zu uns sprechen wie das ihre.⁷

Il testo, in corsivo, ha la funzione di legare la citazione di Elisabeth Lenk all'elenco delle voci: la Wolf riprende infatti il simbolo delle pareti del tempo, sufficientemente porose da consentire di tornare indietro e recuperare il mito nella sua versione originaria, facendo riemergere dalla storia le deboli tracce di un sentiero interrotto. Il testo è scritto in forma plurale, il *noi* in cui si articola il discorso è un aperto richiamo al lettore, un invito a non "guardare dal buco della serratura"⁸ per dare giudizi sommari, ma a "a penetrare nel cuore del nostro misconoscerla e misconoscerci, andare e basta, insieme, l'uno dietro l'altra,

⁵ «L'acronia non è la simultaneità indifferente, ma piuttosto un intreccio di epoche disposte insieme secondo un modello stativo, una fuga di strutture che tendono ad assottigliarsi. Le si può allungare come una fisarmonica e allora una estremità viene a trovarsi molto distante dall'altra, ma è anche possibile inserirle l'una nell'altra come le bambole russe, sicché le pareti dei tempi vengono a trovarsi molto vicine tra loro. Coloro che sono vissuti in altri secoli odono piagnucolare il nostro grammofono, e attraverso le pareti del tempo li vediamo levare le mani verso i piatti appetitosi che abbiamo preparato. », Elisabeth Lenk citata in Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 6.

⁶ Martin BEYER, *Das System der Verknennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, op. cit. p. 80.

⁷ «Pronunciamo il suo nome e, poiché le pareti sono porose, entriamo nel tempo di lei, incontro desiderata, dal fondo del tempo ricambia lo sguardo senza esitare. Infanticida? Ecco, per la prima volta il dubbio. Un'alzata di spalle canzonatoria, un volgersi altrove, non sa più che farsene di questo nostro dubitare, dello sforzo di renderle giustizia, se ne va. Avanti? Indietro? Le domande hanno perso senso strada facendo. L'abbiamo indotta a mettersi in marcia, dal fondo del tempo ci viene incontro, ci lasciamo cadere all'indietro passando per epoche che, sembra, non ci parlano con la stessa chiarezza della sua. », Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 11.

⁸ *Ibidem*.

nell'orecchio il fragore delle pareti che crollano.”⁹ D'altra parte, il *wir* di questa premessa anticipa la riflessione sulla collettività, evocata nel corso del testo da altri personaggi – Medea in primis, parlando della Colchide, ma anche Leuco, che con la sua città intesse un rapporto di amore-odio. Per alcuni personaggi, come Agamedea o Giasone, il *wir* assume i tratti di un non-luogo, di un'identificazione impossibile e sofferta. Il *wir* finale di Medea, infine, arriverà a includere in un unico insieme le vittime e i carnefici, entrambi colpevoli, forse, di aver aderito agli stessi meccanismi di potere che hanno portato all'esclusione dei primi e alla sopraffazione dei secondi.

C'è il *noi* dell'inizio, quello della premessa, col quale Medea viene posta all'interno di una relazione, quello è il *noi* che auspichiamo, ossia il *noi* collettivo. Noi essere umani siamo così e così, facciamo questo e quello. Per Leuco questo *noi* opera un'esclusione: «*Noi* corinzi», anche se lui non è personalmente coinvolto. [...] Ha taciuto e ora sa di doversi includere nella schiera dei colpevoli. [...] E alla fine il *noi* di Medea, un *noi* amarissimo. Vede, in proposito è accaduta una cosa divertente: in origine io avevo optato per il *loro*, per molto tempo ho scritto *loro*, e solo alla fine mi è stato chiaro che lei doveva includere anche se stessa. [...] ¹⁰

Il *noi* della voce narrante richiama dunque Medea dal passato, e il gesto amicale dell'incontro è rivolto anche al lettore, invitato a sospendere il giudizio per ascoltare le voci dei sei personaggi.

La prima voce, quella di Medea, è preceduta da una citazione di Seneca.

*Alles, was ich begangen habe bis jetzt,
nenne ich Liebeswerk...
Medea bin ich jetzt,
gewachsen ist meine Natur durch Leiden.*¹¹

Si tratta probabilmente dei versi più celebri della tragedia seneciana, corrispondenti all'ultimo atto della *Medea*: *Quidquid admissum est adhuc, pietas vocetur...Medea nunc sum; crevit ingenium malis*¹². Nel testo di Seneca, la protagonista afferma, 'grida' la sua identità, in una sorta di antonomasia che avrà un certo successo fino in epoca moderna – 'una Medea' può essere definita la madre infanticida nei testi medievali, e in psicologia si parla di 'complesso di Medea' per indicare il comportamento materno finalizzato alla distruzione del rapporto tra padre e figli dopo le separazioni conflittuali¹³.

⁹ *Ibidem.* p. 12.

¹⁰ Christa Wolf all'Università di Torino, 26 maggio 1997, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 78-79.

¹¹ Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 11.

¹² Lucio Anneo SENECA, *Medea*, vv. 904-910, introduzione, traduzione e commento di Annalisa Nemeti, con un saggio di Guido Paduano, ETS Pisa, 2003.

¹³ Cfr. Agata GALLO, *La sindrome di Medea*, in <http://www.glipsicologi.info/wordpress/la-sindrome-di-medea.html>, consultato il 14.04.13.

Affermare di ‘essere Medea’, per la protagonista di Seneca, vuol dire quindi confermare la sua natura di donna “maturata nel male”¹⁴, rispetto alla quale le azioni sanguinose compiute in precedenza non sono che un pallido riflesso della furia presente. La Medea romana, infatti, è irrimediabilmente perduta, condannata fin dal suo apparire sulla scena, prima ancora che l’azione drammatica si compia: “sulla scena essa non fa che rendere espliciti il furore di una natura selvaggia e la crudeltà di un essere legato alle oscure potenze del male”.¹⁵

Inserendo la citazione in apertura del primo monologo di Medea la Wolf opera un ribaltamento completo non solo della frase in sé, estrapolata dal suo contesto, ma dell’intera tragedia di Seneca: non si tratta qui, come ha voluto vedere Margherita Rubino, di una manipolazione del testo, per cui «l’esigenza di riscattare Medea porta la scrittrice a ‘risistemare’ gli originali (...) ricorrendo ad un suo opportuno sistema di distorsioni»¹⁶. La Wolf, questo mi sembra evidente, conosce Seneca e il contesto nel quale la tragedia si iscrive, così come – probabilmente – ne è informato il lettore che abbia una certa familiarità con il mito. L’inserimento della citazione in una fase in cui, se non nell’introduzione, il personaggio di Medea non è ancora stato presentato, costituisce a mio avviso un primo invito alla sospensione del giudizio: questa è Medea, così come la tradizione ce la presenta – sembra dire la Wolf – vediamo ora di sollevare il pesante velo che c’è dietro. D’altra parte, la sospensione del giudizio è un’azione necessaria, nel momento in cui, con un’operazione che ricorre per tutte le citazioni di testi antichi, la Wolf presenta la citazione estrapolandola deliberatamente dal contesto: il lettore ricorda che la Medea di Seneca è un personaggio profondamente negativo, tuttavia, proseguendo nella lettura, si trova di fronte ad un’altra versione dei fatti. A cosa rimanda quel “*durch Leiden*”? Si tratta di una sofferenza inflitta o patita dalla protagonista? La frase, isolata e decontestualizzata, deve quindi essere ripresa e reinterpretata, in un sottile rimando che porta il lettore ad interrogarsi anche sul presente –penso per esempio ai titoli a grandi caratteri urlati dai giornali, o a presunte dichiarazioni riportate dai media, rimaneggiate e presentate *ad hoc* per creare notizia. Benché non si possa caricare una semplice citazione di troppi significati, mi sembra comunque evidente l’invito dell’autrice a ricercare la verità, non fermandosi alla prima suggestione ma proseguendo nel lavoro di scavo che il testo presenta.

Un discorso simile può essere fatto per altre citazioni prese da testi antichi: così, riportando nuovamente un verso di Seneca per il secondo monologo di Medea, la Wolf sceglie di inserire la chiusa della tragedia latina, quando la madre infanticida si appresta a sparire su un carro trainato da serpenti e Giasone la maledice:

Per alta vade spatia sublime aetheris,
testare nullos esse, qua veheris, deos.¹⁷

¹⁴ Maria Grazia CIANI, introduzione a EURIPIDE, SENECA, GRILPARZER, ALVARO, *Medea*, Marsilio, Venezia, 2003, p. 15.

¹⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹⁶ Margherita RUBINO, *Medea. Voci. di Christa Wolf*, op. cit. p. 94-95

¹⁷ SENECA, *Medea*, op. cit. vv. 1026-1027, p. 56.

Nel monologo della Wolf Medea conferma la frase di Giasone: per lei non ci sono dèi. Tuttavia, lungi dall'assumere una connotazione negativa – la mancanza di una *pietas* che fa di lei una barbara irrazionale e senza freni alle sue passioni – per la Wolf si tratta di un'acquisizione positiva per il personaggio, finalmente libera dalle antiche scie di violenza legate alla paura e al fanatismo.

Ob sie das nicht ertragen. Als ich über ' den Acker lief, über den sie deine zerstückelten Glied-maßen gestreut hatten, die wahnsinnigen Weiber, als ich heulend in der einfallenden Dunkelheit über diesen Acker lief und dich einsammelte, armer geschundener Bruder, Stück für Stück, Bein uni Bein, da hörte ich auf zu glauben. [...] Warum sollten die Götter, die andauernd Beweise von Dankbarkeit und Unterwerfung von uns verlangen, uns sterben lassen, um uns dann wieder auf die Erde zurückzuschicken. Dein Tod hat mir die Augen aufgerissen, Absyrtos. [...] Da konnte ich diesen aus Angst geborenen Glauben loslassen; richtiger, er stieß mich ab.¹⁸

Il rifiuto di una religione fondata sulla paura – e di conseguenza sul sacrificio di vittime innocenti, umane o animali – caratterizza dunque positivamente Medea. La sacerdotessa di Ecate condivide la sfiducia verso gli dèi con Acamante, il quale però utilizza l'interpretazione degli astri e la credulità popolare ai fini della conservazione del potere, indirizzando e manipolando le paure della folla (non a caso tace sull'eclissi di luna, provocando il panico – e di conseguenza la violenza – dei corinzi)¹⁹. Ecco quindi che la citazione, reinterpretata alla luce del contesto in cui opera la Medea di Christa Wolf, ha il compito di anticipare (e riscrivere) un aspetto importante del personaggio.

Il primo monologo di Giasone richiama, invece, un brano del *Simposio* di Platone:

Potente è l'impulso degli uomini a restare nella memoria e a conquistarsi un nome immortale per l'eternità.²⁰

La citazione rimanda chiaramente al viaggio degli Argonauti, grazie al quale l'eroe si guadagnerà fama immortale presso i posteri. La paura di tornare sconfitti, e dunque esposti al disprezzo dei concittadini, è infatti pari solo al desiderio di gloria che farà seguito alla buona riuscita dell'impresa:

¹⁸ «Chissà se avvertono la mia incredulità, la mia mancanza di fede. Se lo sopportano. Quando corsi per il campo su cui le donne folli avevano sparpagliato le tue membra fatte a pezzi, quando corsi singhiozzando per quel campo nell'oscurità che calava e ti raccolsi, povero fratello, pezzo dopo pezzo, osso dopo osso, allora smisi di credere. [...] Perché gli dèi, che pretendono continuamente da noi prove di gratitudine e di sottomissione, dovrebbero farci morire per poi rispedirci nuovamente sulla terra. La tua morte mi ha spalancato gli occhi, Apsirto. [...] Allora fui capace di allontanare quella fede nata dalla paura; meglio, essa mi disgustò. », Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 99.

¹⁹ Cfr. Martin BEYER, *Das System der Verkennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2005, p. 87.

²⁰ PLATONE, *Simposio*, a cura di Giovanni Reale ; testo critico di John Burnet., Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano, 2007, p. 122.

Mein Nachruhm war mir mit dem Augenblick sicher, da ich meinen Fuß als erster auf diese östlichste, fremdeste Küste gesetzt hatte, das stärkte mich.²¹

Tuttavia, nel testo della Wolf, il desiderio di immortalità non rimanda alle gloriose gesta di cui traboccano i testi epici: al contrario, esso è invece associato alla paura di morire, alla morte come ossessione e pulsione centrale di tutto l'agire maschile. I racconti epici, che pure verranno in un secondo tempo, non saranno infatti che il risultato del bisogno degli uomini di amplificare e celebrare le loro gesta per sottrarsi all'oblio. Non a caso, in *Medea. Stimmen* Circe parla di una 'scia di sangue' che accompagna gli eroi - non più prodi e valorosi guerrieri, ma 'grandi bambini terribili', capaci solo di seminare morte e distruzione:

Sie suchen eine Frau, die ihnen sagt, daß sie an nichts schuld sind; daß die Götter, die sie zufällig anbeten, sie in ihre Unternehmungen hinein-treiben. Daß die Spur von Blut, die sie hinter sich herziehen, zu ihrem von den Göttern bestimmten Mannsein gehört. Große schreckliche Kinder, Medea. Das nimmt zu, glaub mir. Das greift um sich. Auch dein Junge da, an den du dich gehängt hast, bald wird er sich an dich klammern. Das Übel sitzt schon in ihm. Aber Verzweiflung ertragen sie alle nicht, zum Verzweifeln haben sie uns abgerichtet, einer muß ja trauern, oder eine. Wenn sie nur noch von Schlachtenlärm und Geheul und dem Wimmern der Niedergeschlagenen erfüllt sein würde, dann bliebe sie einfach stehen, die Erde, meinst du nicht.²²

Partendo da queste premesse, la citazione di Platone rimanda chiaramente ad un altro testo, a sua volta presente in *Medea. Stimmen*: Adriana Cavarero e il suo *Nonostante Platone*, infatti, è un saggio fondamentale per la Wolf, ed è attraverso la lettura della filosofa padovana che si deve leggere, a mio avviso, anche la citazione dal *Simposio*. Non a caso, un rimando al saggio della Cavarero apre l'ultimo monologo di Medea – e del romanzo:

Gli uomini, esclusi dal generare la vita che è esperienza esclusivamente femminile (esclusi dal segreto), trovano nella morte un luogo ritenuto più potente della vita, in quanto la vita toglie.²³

Se nel *Simposio*, poiché l'amore è l'argomento centrale, la sessualità e la sessuazione umana vengono esplicitamente messe a tema, il merito della Cavarero sta proprio nel mettere a nudo la disperata ricerca di una forma di 'maternità' dell'uomo: essendo escluso dalla mera fecondità corporea (il generare figli umani) l'uomo platonico cerca la fecondità noetica (il generare discorsi divini) o – ed è il caso di Giasone – di rendere immortale la sua vita tramite la fama imperitura nel ricordo altrui.

²¹ «Fin da quando misi piede per primo su quella costa la più orientale, la più straniera di tutte, mi sembrò certa la mia fama postuma, e ciò mi corroborò. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 46.

²² «Cercano una donna che dica loro che non hanno colpe; che sono gli dèi, oggetto casuale di adorazione, a trascinarli nelle loro imprese. Che la scia di sangue che si lasciano dietro fa parte della mascolinità così come gli dei l'hanno determinata. Grandi bambini terribili, Medea. È cosa che si intensificherà, credimi. Si propagherà. Anche questo tuo ragazzo, a cui ti sei affezionata, presto si aggrapperà a te. Il male è già in lui. Ma nessuno di loro sopporta la disperazione, hanno addestrato noi a disperarci, qualcuno, o qualcuna deve portare il lutto. Se la terra fosse riempita solo dal rumore del macello e dalle urla e dal piagnucolio dei vinti, semplicemente si fermerebbe, non credi? », *Ibidem*. p. 104

²³ Adriana CAVARERO, *Nonostante Platone*, op. cit. p. 4.

Il discorso sul legame vita-morte, è ampiamente trattato dalla Cavarero, e il suo itinerario teorico ripercorre attentamente le conseguenze di quest'ossessione per la morte che consegue l'impossibilità alla procreazione. Nel linguaggio platonico, infatti – nella mimesi che esso propone – la filosofa intravede un' metafora sottile e insieme grossolana:

[...] sottile per la sua funzione di sublimare l'invidia permettendo agli uomini di appropriarsi del fatto della nascita asportandolo dal terreno sessuato al femminile in cui per natura si radica; grossolano perché l'operazione della mimesi sembra prendere la mano, cosicché non è risparmiato l'atto dell'accoppiamento omosessuale maschile, della fecondazione, della gestazione, delle doglie del parto, ecc.²⁴

Questo brano si ricollega direttamente ad un'altra citazione presente in *Medea.Stimmen*. Si tratta della frase pronunciata da Giasone nella *Medea* di Euripide:

Giasone: se fosse possibile generare facendo a meno
delle donne, come sarebbe felice la vita!²⁵

Anche in questo caso, la citazione risente delle suggestioni legate al testo della Cavarero – e alle istanze femministe in generale. Ancora una volta emerge, infatti, la distanza dalla vita, la brama di potere e il desiderio di controllo su un qualcosa – la maternità – da cui l'uomo è naturalmente escluso.

D'altra parte, anche la citazione da Catone posta in apertura del discorso di Acamante introduce un discorso, ampiamente presente nel testo, sulla partecipazione politica delle donne e sulla sparizione di forme sociali legate al matriarcato. "Appena le donne saranno equiparate a noi ci saranno superiori", scrive Catone e, benché non sia stato possibile reperire l'esatta collocazione della citazione, probabilmente un'attribuzione tarda, la frase sembra quantomeno ironica per chi conosca il profilo del temuto censore romano. Molte delle sue campagne politiche furono volte, infatti, a combattere il lusso e l'intraprendenza delle donne romane, cui rimprovera il desiderio di partecipazione alla vita pubblica ma anche la possibilità di ereditare beni propri. Da censore furono frequenti le invettive contro la cultura ellenistica, in particolare contro i filosofi ed i medici greci, e la lotta contro la mollezza dei costumi (da cui la richiesta di una tassa sui giovani schiavi per limitare un loro uso improprio come concubini). Soprattutto nei discorsi contro le donne – contro l'abrogazione della lex Oppia nel 195 a.C. e a favore della lex Voconia nel 169 a.C – si vede però non solo la volontà di fustigare i costumi, ma anche il desiderio di consolidare la proprietà ed il potere patriarcale subentrato alla dissoluzione della gens romana: una tematica antifemminista che lo impegnerà sino alla vecchiaia.

Considerato quindi il generale disprezzo di Catone per le donne, è probabile che il contesto sia quindi peggiorativo: se l'uomo è capace di male, la donna – una volta che gliene sia data

²⁴ Adriana CAVARERO, *Nonostante Platone*, op. cit. p. 26.

²⁵ EURIPIDE, *Medea*, a cura di Antonio Sestili, nuova collezione con note, serie greca volume LXVI, società editrice Dante Alighieri, Perugia, 2002, vv. 593-595, p. 201.

la possibilità – compirà misfatti ancora più atroci. Letta in questo senso, la frase introdurrebbe le considerazioni di Acamante su Agamedea, di cui ammira la freddezza e la lucidità nel complottare per la distruzione di Medea. Sempre secondo questa linea di lettura, la citazione si potrebbe ricollegare anche ai versi di Euripide scelti per introdurre proprio il discorso di Agamedea:

e se le donne non sono neanche capaci di bene,
sono tuttavia maestre nel male.²⁶

D'altra parte, come osserva Martin Beyer²⁷, nel discorso di Acamante si ritrovano tutti i pregiudizi per cui alla donna sarebbe necessario precludere la partecipazione alla vita politica: infatti, benché segretamente egli ammira l'intelligenza di Medea, egli definisce il pensiero femminile come primitivo, parla di *kreatürliche Dumpfheit* e Medea viene chiamata "la bella selvaggia". Considerato il contesto, è evidente che anche l'interpretazione della citazione di Catone cambia rispetto alla valutazione di questi aggettivi: leggendola alla luce delle considerazioni di Acamante essa suonerà senza dubbio ironica, mentre conserva una sua verità nel momento in cui l'empatia, il rapporto con la natura e con il prossimo indicano un'attitudine in grado di regolare la vita politica.

Non a caso, nel monologo centrale, quello di Glauce, la citazione posta in apertura è un brano tratto da *Il caso Franza*, il romanzo di Ingeborg Bachmann apparso postumo nel 1978. Ancora una volta la Wolf ripropone un tema a lei caro - la donna, la sua 'morte silenziosa' - proprio nel capitolo centrale del romanzo, affidandolo ad una voce, quella di Glauce, di cui poche riscritture, persino tra quelle moderne, si sono occupate.

Er hat meine Güter genommen.
Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen,
mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität,
mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen
von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen
ist. Aber warum tut das jemand, das versteht ich nicht.²⁸

Il monologo di Glauce inizia con un'affermazione rivelatrice: "è tutta colpa mia"²⁹. Emerge il ritratto di una donna completamente sottomessa al padre, figura odiata e temuta, incapace di reagire alla violenza del palazzo se non tramite le convulsioni e la malattia, evidente disturbo di origine psicosomatico. Il "lui" della citazione non è più il marito di Franza, bensì Creonte, padre-padrone a cui la giovane Glauce non può sfuggire. La principessa, come la protagonista del romanzo della Bachmann, è destinata al suicidio: a nulla vale il tentativo di

²⁶ EURIPIDE, *Medea*, op. cit. Da notare che la Wolf attribuisce la frase a Creonte, mentre è pronunciata da Medea alla fine di un lungo monologo con il coro.

²⁷ BEYER Martin, *Das System der Verknennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, op. cit. p. 85

²⁸ «Lui mi ha sottratto i miei beni. Il mio sorriso, la mia tenerezza, la mia capacità di gioire, di compiere, di aiutare, la mia animalità, la mia radiosità, lui ha calpestato ogni singolo manifestarsi di tutto questo, finché non si è più manifestato. Ma perché uno agisca così, questo non lo capisco...», Ingeborg BACHMANN, *Il caso Franza*, Adelphi, Milano, 1978.

²⁹ Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 129.

Medea, allontanata dalla corte e fatta passare per maga e arrivista. Glauce, segnata da una debolezza fisica e mentale, non riesce a esprimere il suo dolore, i suoi pensieri, il ricordo di quella sorella assassinata che, inevitabilmente, ha segnato la sua infanzia. Come per Franza, il suo è un dolore 'privato', che non trova espressione verbale: «io volevo urlare, ho sempre cercato di urlare. Ma non sono mai riuscita ad urlare[...]mi hanno strappato dal corpo ogni vocale, ogni consonante, ogni sillaba, e dire anche solo una frase diventa un'impresa di inaudita sofferenza»³⁰.

Anteporre al monologo di Glauce un brano di Bachmann significa quindi non solo evocare una scrittrice particolarmente amata dall'intellettuale tedesca, ma anche dar voce a quelle vittime, più o meno consapevoli, che soccombono silenziosamente nell'indifferenza, senza aver trovato la forza di reagire alla violenza e alla sopraffazione.

I delitti che hanno bisogno dello spirito, che turbano il nostro spirito e meno i nostri sensi, quelli insomma che ci toccano più profondamente – avvengono senza spargimento di sangue, e la strage si compie entro i limiti del lecito e della morale, all'interno di una società in cui deboli nervi tremano di fronte agli atti belluini. Ma non per questo i delitti sono diventati meno gravi, essi richiedono soltanto una maggiore raffinatezza, un diverso grado d'intelligenza, e sono spaventosi³¹

Il rimando alla Bachmann in apertura del monologo di Glauce introduce un secondo gruppo di citazioni, che ha il compito di tematizzare il meccanismo primordiale della violenza e del capro espiatorio. Non è un caso, dunque, che la Wolf scelga di citare due brani da *La violence et le sacré* di René Girard, un testo fondamentale per comprendere molti aspetti del romanzo³². Nel primo monologo di Leuco viene infatti tematizzata la teoria girardiana del capro espiatorio: mentre il terremoto e la peste sconvolgono la popolazione di Corinto, già esasperata dalla carestia e dal malgoverno, poteri occulti guidano la violenza della folla, indirizzandola verso un unico colpevole, Medea.

Gli uomini vogliono convincersi che la loro sfortuna viene da un unico responsabile, di cui ci si può sbarazzare facilmente³³.

Una seconda citazione di Girard³⁴, in apertura del terzo monologo di Medea, introduce proprio le conseguenze ultime di questo meccanismo vittimario: la violenza incontrollata della folla che si scatena e travolge la vittima designata, scaricando su di essa tutta la responsabilità della crisi in corso. La festa rituale, non più occasione per cementare i rapporti collettivi, diventa il luogo in cui l'individuo perde la propria individualità e, coadiuvato da un potere sotterraneo e manipolatore, lascia libero sfogo agli istinti brutali e irrazionali³⁵.

³⁰ Ingeborg BACHMANN, *Il caso Franza*, op. cit. p. 106-308.

³¹ Ingeborg BACHMANN, introduzione a *Il caso Franza*, op. cit.

³² Cf. cap. III, René Girard: stereotipi della persecuzione e capri espiatori, p. 187-209

³³ René GIRARD, *La violence et le sacré*, op. cit. p. 9.

³⁴ «La festa ha perduto tutte le sue caratteristiche rituali, e per questo finisce male, quando torna alle sue origini brutali. Non è più un ostacolo per le forze malvagie, ma il loro alleato. », *Ibidem*. p. 45.

³⁵ *Ivi*.

Infine, prima di passare all'analisi delle vere 'voci' del romanzo, un'ultima *Vor-stimme*³⁶ chiude l'analisi delle citazioni presenti nel testo: si tratta di un brano da *Das gefangene Einhorn* di Dietmar Kamper, posto a introduzione del secondo monologo di Leuco.

In gewisser Hinsicht gleicht der Planet der Argo:
Ziellos, mit nebensächlichem Auftrag,
ausgesetzt den endlichen Abenteuern der Zeit.³⁷

Christa Wolf legge il testo di Kamper durante il suo soggiorno a Los Angeles³⁸, ricavandone una profonda impressione: nonostante sia immersa in un ambiente cosmopolita e intellettualmente stimolante come quello del Getty Center, la Wolf è infatti particolarmente sensibile alle profonde fratture che esistono nella società statunitense, e il pessimismo di Kamper sulla globalizzazione imperante come "*Schlachtbank der Massen*"³⁹ la tocca nel profondo. Allo stesso modo, le sue osservazioni si concentrano sulle teorie di Kamper per cui "la ricerca del paradiso ha portato all'insediamento dell'inferno" e, di conseguenza, "emancipazione e libertà si escludono a vicenda"⁴⁰. Se il testo di Kamper rimanda, per certi aspetti, al senso di impotenza di Cassandra⁴¹, i punti di contatto con Medea – e con la Wolf stessa – sono comunque notevoli. L'autrice, infatti, immersa nel mondo ovattato e scintillante della California scrive, con ironia, di voler verificare com'è al suo interno "il paradiso che ci aspetta tutti"⁴² – evocando la pubblicità della Coca Cola e i manifesti scintillanti che riempiono le strade di Berlino Est. Allo stesso modo Medea, seguendo Merope nei labirintici sotterranei del palazzo, riporta alla luce le ombre di una società solo apparentemente idilliaca: il paradiso in terra, a quanto pare, è destinato a restare un'utopia. Per concludere l'analisi delle citazioni, Martin Beyer propone una classificazione in base alla loro funzione nel testo⁴³:

Thema	Motto
Geschlechterrollen und –beziehungen	1,2,3,5,6,9,11
Sozial-gesellschaftliche Mechanismen	7,8
Verlust des Glaubens	4
Umfassendes Gleichnis: Planet = Argo	10

³⁶ Martin BEYER, *Das System der Verknennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, op. cit. p. 87.

³⁷ «Da un certo punto di vista il pianeta è simile ad Argo: senza meta, con un ruolo di secondo piano, esposto alle infinite avventure del tempo. », Dietmar KAMPER, *Das gefangene Einhorn*, München-Wien

³⁸ Cfr. Christa WOLF, *Ein Tag im Jahr*, op. cit. p. 493-503.

³⁹ Dietmar KAMPER, *Das gefangene Einhorn*, op. cit. p. 17.

⁴⁰ Christa WOLF, *Ein Tag im Jahr*, op. cit. p. 493.

⁴¹ Martin BEYER, *Das System der Verknennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, op. cit. p. 87.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Martin BEYER, *Das System der Verknennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, op. cit. p. 88.

Più in generale, si può osservare che la citazione decontestualizzata – e quindi aperta all’interpretazione e direttamente in dialogo con il monologo che segue – invita apertamente il lettore a mettere in discussione i suoi parametri valutativi. Non solo si richiede una sospensione del giudizio sulla figura di Medea così come tradizionalmente intesa (Seneca), ma si inserisce il mito in una riscrittura che pone il suo asse centrale nella denuncia dei meccanismi del potere e delle forme di sopraffazione ad esso collegate. Ad essere chiamata in causa non è più solo Medea, e la sua riabilitazione, ma l’intero sistema di giudizio del lettore, coinvolto in una riflessione che travalica il mito per esplorare temi – il sistema mediatico, un certo storicismo – che coinvolgono direttamente il presente (Lenke).

Così, le due citazioni da Girard rimandano esplicitamente ai meccanismi persecutori legati agli stereotipi vittimari – il fenomeno del capro espiatorio – e anche la seconda citazione da Seneca costituisce, come abbiamo visto, una denuncia del fanatismo e della perdita di razionalità, mentre il rimando a Kamper evoca i fantasmi di un paradiso illusorio ottenuto con la violenza e l’annullamento delle singole identità. La violenza del potere si declina poi nello specifico come violenza rivolta al mondo femminile, evocando la prevaricazione dell’uomo sulla donna in diversi ambiti: la negazione del ‘principio vita’ – Platone, Cavarero, la seconda citazione da Euripide - e la totale sottomissione della donna alla visione del mondo maschile – Bachmann, Catone, Euripide.

Una proposta di schema interpretativo potrebbe quindi essere questa:

Soggetto	Citazione
Rimando al presente, invito alla sospensione del giudizio	Lenke, 1
Denuncia della violenza del potere	4, 7, 8, 10
Negazione del femminile	2, 3, 5, 6, 9, 11

III.2. Medea, lo scandalo della ragione

Protagonista indiscussa del romanzo, Medea è il fulcro intorno al quale si dipana la vicenda mitica, facendo convergere sulla sua persona tutte le altre Voci del romanzo. Su di lei si catalizzano le paure, i desideri, le rivalità e le gelosie che si agitano sotto il velo di una Corinto apparentemente governata dall’armonia e dall’equilibrio. Su di lei, più che sugli altri personaggi, opera dunque anche la riscrittura di Christa Wolf, liberando la donna dalla spessa coltre di accuse che la tradizione aveva deposto su questa figura: non più colpevole dell’omicidio dei figli, né di quello del fratello e della rivale Glauce, ‘maga’ solo nella misura in cui esercita l’arte della guarigione (fisica e psichica), questa nuova Medea acquisisce una

personalità autonoma dalla figura violenta e irrazionale che il mito ci imponeva. Dalla sua voce, dai quattro monologhi che si intrecciano ad intervalli regolari con le voci dei suoi detrattori e amici, il lettore apprende la 'verità'. L'uso del discorso libero indiretto moltiplica le voci, lascia spazio anche ai pensieri e ai ricordi degli altri, lasciando affiorare una realtà complessa, in cui tutti i personaggi sono ugualmente vittime e responsabili di un sistema opprimente e perverso. Disperatamente legati ad un'utopia di tolleranza, i quattro monologhi di Medea contraddicono puntualmente le interpretazioni di certa critica⁴⁴ orientata ad una lettura attualizzante: Medea, infatti, rinnega la violenza di Corinto ma anche la barbarie della Colchide. Ergendosi al di sopra di una sbrigativa interpretazione ideologica, il suo personaggio realizza piuttosto la difficoltà dell'utopia, dando voce ad una sofferenza che mette in luce, ancora una volta, le storture perpetrate dal Potere.

Il primo monologo di Medea, che segna l'apertura del romanzo, è un tormentato dialogo con la madre, cui la donna si rivolge più volte in preda agli spasmi della febbre. Idia, simbolo di un'esistenza pacifica ed egualitaria, rimanda ad una Colchide positiva, in cui le donne sono depositarie di un sapere del corpo ormai dimenticato: le manipolazioni, gli impacchi e le frizioni con cui la madre curava Medea bambina riaffiorano ora nel ricordo, introducendo per contrasto amari presentimenti per il futuro.⁴⁵

L'evocazione della madre, il richiamo al pozzo come metafora della psiche⁴⁶ – un'immagine che ritornerà nel monologo di Glaucè – e le frasi brevi, spezzate, alternate a periodi più ampi, paratattici, introducono la macabra scoperta nei sotterranei di Corinto. Il lettore apprende che la donna vive ormai lontana dal palazzo, invisibile al re e separata da Giasone, di cui si rievoca il primo incontro. Emergono anche alcune caratteristiche di Medea, i suoi pregi fisici⁴⁷ e le qualità di guaritrice – un primo indizio di divergenza, questo, rispetto alla tradizione classica della 'maga' dotata di poteri soprannaturali. L'unico potere di Medea, infatti, è una sorta di "Seconda vista" che la induce a seguire Merope di nascosto attraverso i sotterranei del palazzo: procedendo carponi, in un'oscurità che si fa sempre più fitta, Medea scopre così che, dietro la luminosa facciata di aurea serenità, la reggia di Creonte è edificata sopra l'abisso.⁴⁸ Il potere di Corinto, «con tutto il suo sfarzo e snobismo, con le sue pretese di una più alta forma di civiltà, non è meglio della Colchide: per quando neghi la verità anche

⁴⁴ Cfr. Cap. IV, le interpretazioni.

⁴⁵ «[...] den Kräuterumschlag auf Brust und Stirn ge-wechselt, mir meine Hände dicht vor die Augen gehalten und mir die Linien in den Handflächen gezeigt, zu-erst die linke, dann die rechte, wie verschieden, du hast mich gelehrt, sie zu lesen, oft habe ich mich ihrer Bot-schaft entzogen, habe die Hände zu Fäusten geballt, habe sie ineinander verschlungen, habe sie auf Wunden gelegt, habe sie zu der Göttin aufgehoben, habe das Wasser vorn Brunnen getragen, das Leinen mit unseren Mustern gewebt, habe sie in den warmen Haaren der Kinder vergraben. [...] Du hast mir damals jene winzige Linie in der linken Hand mit dem Fingernagel nachgezogen, du hast mir gesagt, was es bedeuten würde, wenn sie irgendwann einmal die Lebenslinie kreuzte, du hast in ich gut gekannt, Mutter, lebst du noch. », Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 14.

⁴⁶ *Ivi*.

⁴⁷ È curioso notare che, tra i pregi fisici di Medea, la Wolf evoca il tratto spesso delle sopracciglia unite, una qualità che non è tra i pregi canonici attribuiti a una donna né nella tradizione classica né dai contemporanei, ma che rimanda alla nota figura dell'artista Frida Kahlo.

⁴⁸ *Ibidem*. p. 22.

il suo potere si fonda sul sacrificio dei figli»⁴⁹: al lettore non è dato sapere di più, per ora, sull'identità delle povere, friabili ossa rinvenute da Medea in una rientranza nella roccia umida. Sarà compito delle altre Voci dare un nome alla giovane vittima – Ifinoe, figlia maggiore di Creonte e Merope, sacrificata per impedire il ritorno di forme di governo matriarcali – mentre il secondo monologo di Medea istituirà un parallelo tra la principessa corinzia e il giovane Apsirto, entrambi periti in nome di un potere esclusivo e violento. La specularità delle due vittime innocenti istituisce anche una prima similitudine tra Corinto e la Colchide, anche se la patria lontana, la selvaggia terra ai confini del mondo conosciuto è ricordata ancora con un misto di nostalgia e rimpianto. I suoi luoghi sono un vero e proprio paesaggio della memoria⁵⁰:

Unser Kolchis an den Südhängen des wilden Kaukasus, dessen schroffe Berglinie in jede von uns eingeschrieben ist, wir wissen es voneinander, reden niemals darüber, Reden steigert das Heimweh ins nicht zu Ertragende. Aber das wußte ich doch, daß ich niemals aufhören würde, mich nach Kolchis zu sehnen, aber was heißt wissen, dieses nie nachlassende, immer nagende Weh läßt sich nicht vorauswissen, wir Kolcher lesen es uns gegenseitig von den Augen ab, wenn wir uns treffen, um unsere Lieder zu singen [...].⁵¹

In questo passaggio, così come in altri, alcuni critici⁵² hanno voluto vedere la metafora trasparente di un'identificazione tra la Colchide e la Germania Est. La riflessione di Medea sul disperato tentativo dei giovani colchi per integrarsi nella società di Corinto, dove il censo appare come unico metro di misura per valutare l'importanza dell'individuo, è speculare alla fascinazione che molti tedeschi orientali, attratti da un facile benessere promesso dalla propaganda occidentale, provarono per l'Ovest durante il periodo successivo alla caduta del Muro⁵³. D'altra parte, accusare la Medea di Christa Wolf di nostalgia (ovvero di *Ostalgie*) è errato: i ricordi vivificanti delle tradizioni antiche, improntate a principi di equità e saggezza sono leggende che testimoniano un'utopia, irrimediabilmente lontane per la donna che ha consapevolmente abbandonato la propria patria. In mezzo, infatti, si pone la frattura rappresentata dalla Colchide del re Eete, una Colchide fin troppo simile a Corinto nella sua brama di potere e nel sovvertimento dei valori di pace ed equità in cui Medea crede⁵⁴. I

⁴⁹ Margaret ATWOOD, *Die Medea von Christa Wolf*, in *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 103.

⁵⁰ Margherita RUBINO, *Medea. Voci di Christa Wolf*, op. cit. p. 100.

⁵¹ «La nostra Colchide alle propaggini meridionali del Caucaso selvaggio, il cui erto profilo montuoso è inscritto dentro ciascuno di noi, lo sappiamo gli uni degli altri, non ne parliamo mai, parlarne accresce la nostalgia fino all'intollerabile. E tuttavia io lo sapevo che non avrei mai cessato di provare nostalgia della Colchide, ma che significa sapere, è impossibile presagire questa pena che non si placa mai, che consuma sempre, noi Colchi ce la leggiamo negli occhi [...]», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 29.

⁵² Cfr. cap. IV, *Voci dalla Germania: Medea, prodotto dell'unificazione?*, p. 276-298.

⁵³ «...ci tengono a passare per veri corinzi.», *Ibidem*. p. 31.

⁵⁴ Cfr. a questo proposito l'intervento di Christa Wolf in occasione della conferenza presso il salone Dugentesco di Vercelli durante il convegno «Dalla parte di Medea, incontro con Christa Wolf e con la sua opera», il 27 maggio 1997: «Die ost – wie die westdeutsche Gesellschaft bei all ihren Unterschieden doch eine grundlegende Gemeinsamkeit hatten: ihr Ziel war es, soviel wie möglich und auf immer schnellere und perfektere Weise zu produzieren. Die Leere, die dieses rein äußerliche Ziel in der Mitte erzeugen muss, die Aushöhlung der ehemals mit Sinn erfüllten Ideale, die nur noch als Schemen in verkrusteten Institutionen ein Pseudo-Dasein fristeten, haben kritische Menschen in ihrer eigenen Gemeinschaft sehr wohl wahrgenommen.

ricordi del passato sono come sguardi dolorosi nell'animo della protagonista, entrando a viva forza nella presa di coscienza del personaggio:

Unglückliche, sagte sie. Mich befahl eine unlösliche Trauer, die jetzt wie-der erwacht, wie auch mein Gedächtnis aufgerissen wird und all diese Erinnerungsbrocken auf einmal frei-liegen, so wie jedes Jahr neue Steine auf dem Acker nach oben getrieben werden.⁵⁵

Il tema del ricordo è caro a questa Medea tedesca, così profondamente legata al passato eppure capace di rimuovere episodi importanti della sua vita in Colchide, uno tra tutti l'incontro carico di funesti presagi con Circe, sorella della madre, cui sarà legata, anche nella tradizione, dal medesimo destino di diffamazione⁵⁶. Ma c'è un altro elemento che induce il lettore a riflettere sulle allusioni del testo: Agamedea rinfaccia a Medea di aver dimenticato la sua partecipazione ai meccanismi di potere della Colchide quando, sacerdotessa di Ecate, ospitava nel tempio i gruppi di giovani scontenti della politica del padre. Un "vuoto di memoria" che l'ex-discepola non le perdona e che va collegato, con tutta evidenza, alla biografia dell'autrice - al riemergere dei fascicoli della Stasi, testimoni della breve collaborazione della Wolf con i servizi di sicurezza della Ddr durante gli anni Sessanta. «Come ho potuto dimenticare tutto ciò», si chiede Medea - e con lei la Wolf, arrovellandosi ed estendendo l'interrogativo fino ad includerlo nell'ultimo romanzo, *Stadt der Engel*.

I frammenti del passato si ricompongono nel secondo monologo, in cui Medea si rivolge direttamente al fratello morto, Apsirto. Abilmente introdotta dalla voce precedente, quella di Agamedea, l'accusa di omicidio è la prima con cui questa nuova Medea deve confrontarsi: per la seconda volta - con un procedimento simile a quello usato per descrivere il vello d'Oro⁵⁷ la Wolf sceglie di ripercorrere le grandi direttrici del mito individuando nella lotta per il potere la sorgente della nefandezza criminale. Apsirto, infatti, non cade per mano della sorella, ma è vittima di un intrigo di corte: il padre, consapevole dell'esistenza di una fazione a lui avversa, sceglie di riportare in auge antiche tradizioni - primitivi rituali che prevedono il sacrificio del vecchio sovrano o del suo vicario. Come ricorda Medea, tuttavia, non si può procedere a piacimento con i frammenti del passato, comporli o separarli con violenza secondo la convenienza⁵⁸: nominato re per un solo giorno, al calar del sole Apsirto cade vittima di un gruppo vecchie fanatiche che portano il rituale alle estreme conseguenze, facendo a pezzi il corpo del giovane e legittimando nuovamente il potere di Eete. Medea viene così liberata dall'accusa di fratricidio: anzi, proprio il dolore per la scomparsa del

Und es war nicht schwer zu erkennen, dass diese Leere Aggressivität erzeugen muss.», Christa WOLF, *Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 24.

⁵⁵ «Mi assalì una tristezza inestinguibile, che adesso si ridesta, come anche la mia memoria si squarcia e tutti i frammenti dei ricordi sono improvvisamente messi a nudo, così come ogni anno sul campo tornano ad affiorare le pietre.», *Ibidem.*, p. 101.

⁵⁶ «Le addossarono crimini da loro stessi commessi e riuscirono ad affibbiarle la fama di maga malvagia, a toglierle qualsiasi fiducia, al punto che lei non riuscì a far nulla, assolutamente più nulla.», *Ibidem.*, p. 103.

⁵⁷ «Quella pelliccia, come le pellicce di tanti arieti della Colchide, era stata usata per estrarre l'oro, essendo stata messa in primavera in una delle acque montane che precipitavano a valle per raccogliere la polvere d'oro dilavata via dal seno dei monti.», *Ibidem.*, p. 38.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 99.

fratello è l'elemento scatenante che spinge la donna ad abbandonare la Colchide al seguito degli Argonauti, incapace di convivere con una situazione ormai insostenibile.

Il tema della memoria acquista qui una valenza nuova. Chi stabilisce la 'verità dei fatti? – si chiede l'autrice – e ancora: esistono dei fatti oggettivi o il ricordo è destinato a fornire nuovi significati, nuove interpretazioni? Nelle leggende dei colchi, la fuga dalla patria assume ben presto caratteri mitici, quasi favolosi:

Schon auf der Überfahrt fingen einige der Männer an, die Höhe des Wassers zu übertreiben, überhaupt von einer höchst gefährlichen Abfahrt zu reden, von Dünung und unruhiger See, von ihrer Besonnenheit und ihrer Kühnheit, denen es zu verdanken war, daß alle Frauen und Kinder heil an Bord gekommen sei-en. Ihre Legenden werden ausufern, wenn unsere Lage sich weiter verschlechtert, und es wird nichts nützen, ihnen die Tatsachen entgegenzuhalten. Falls es noch etwas wie Tatsachen gibt, nach all den Jahren.⁵⁹

Le leggende finiscono per coinvolgere anche Medea, il cui amore per Giasone è visto come la causa principale dell'abbandono della patria e del tradimento paterno. Per i corinzi, «l'amore delle donne per un uomo spiega e scusa tutto», ricorda Medea, anticipando lo stereotipo della donna gelosa e folle di passione che le sarà poi attribuito dal mito classico. Inutile ricordare le vere motivazioni che la spingono a seguire gli argonauti, né contare sul fatto che i colchi conoscono la verità a proposito dell'assassinio di Apsirto: «non tutti avrebbero saputo sempre ciò che sapevano»⁶⁰, è l'amara conclusione a cui giunge la fedele Lissa, ben consapevole della trappola di inganni e delazioni che sta per scattare ai danni di Medea.

Tuttavia, ripercorrere gli eventi chiave del mito scegliendo di fornire un'altra interpretazione, coerente con le fonti antiche e con l'operazione di scavo all'interno di antiche tradizioni matriarcali, non conduce automaticamente alla costruzione di un personaggio innocente *in toto*: una sorella, infatti, «può avere il fratello sulla coscienza in vari modi»⁶¹. Le parole di Agamedea, benché dettate da un odio irrazionale, colpiscono nel segno; anche se Medea non è colpevole degli atti che le imputano i vari personaggi, la sua responsabilità investe altri ambiti, che riguardano, ancora una volta, la partecipazione ai meccanismi di potere che investono la Colchide: «Per non aver impedito questo, per averlo anzi favorito, ho contribuito alla morte [di Apsirto]»⁶², ammette infatti Medea, ancora una volta lucida circa le proprie omissioni. Wolf lavora tuttavia lungo un paradigma cronologico che rimanda alla fondazione della Ddr: Medea, infatti, non partecipa alla congiura per deporre il padre spinta da una generica sete di potere, ma è mossa dal ricordo di leggende antiche, ispirate a ideali di giustizia ed equità – l'evocazione delle quali è tra i passaggi che più rimandano all'immagine di una DDR utopica e idealizzata dal ricordo:

⁵⁹ «Già durante la traversata qualcuno cominciò a esagerare la profondità dell'acqua, a parlare di una partenza estremamente pericolosa, di risacca e di mare agitato, della loro accortezza e della loro audacia, cose a cui si doveva se tutte le donne e i bambini erano arrivati sani e salvi a bordo. Le loro leggende tracimeranno, se la nostra situazione continuerà a peggiorare, e non servirà a nulla opporre ad esse i fatti. Ammesso che esistano ancora dei fatti, dopo tutti questi anni. », *Ibidem.* p. 33.

⁶⁰ *Ibidem.*, p. 93.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 90.

⁶² *Ibidem.*, p. 99.

Wir in Kolchis waren beseelt von unseren uralten Le-genden, in denen unser Land von gerechten Königinnen und Königen regiert wurde, bewohnt von Menschen, die in Eintracht miteinander lebten und unter denen der Besitz so gleichmäßig verteilt war, daß keiner den anderen beneidete oder ihm nach seinem Gut oder gar nach dem Leben trachtete. [...] daß ich es aufgab zu erklären, daß uns Kolchern dieses Wunschbild so greifbar vor Augen stand, daß wir unser Leben daran maßen.⁶³

Nonostante il forte accento utopico, una delle caratteristiche più marcate di questa Medea tedesca rimane comunque il forte livello di introspezione, il tentativo continuo di sondare l'animo suo e degli altri personaggi. Donna fiera e ardente, vigile nel captare i segnali della realtà che la circonda senza smarrire la via del corpo e della psiche, Medea «porta con sé il bisogno di un'intesa, di una fratellanza tra uomo e donna, di un colloquio paritario»⁶⁴, senza tuttavia difendere a spada tratta un'idea del femminile come unico principio salvifico – non a caso si allontana con orrore dalle vecchie fanatiche che uccidono Apsirto così come dalle donne colche che evirano Turone. Medea – il cui nome significa 'colei che conosce il buono consiglio' - mette al centro dell'esistenza il dispiegarsi delle possibilità umane:

[...] Sie fing an, von gewissen Kräften zu reden, die uns Menschen mit allen anderen Lebewesen verbanden und die frei fließen mußten, damit das Leben nicht ins Stocken käme.⁶⁵

Medea, tuttavia, si scontra a Corinto con una cultura definita da valori opposti, radicata nell'illusione di un potere sterile e definita sempre più precisamente da bisogni e valori maschili, quindi diffidente verso questa figura femminile, dalle chiome sciolte e dalla mente sveglia, che non esita a seminare il dubbio in nome della verità. Questa donna dovrà essere calunniata, umiliata, smantellata, perseguitata, distrutta⁶⁶: «Deve aver sperimentato che cosa si provi a vedersi tolta di mano la propria vita in cambio di un'altra mortalmente estranea».⁶⁷ D'altra parte, come sottolinea la Wolf nel suo diario, Medea è condannata nel momento in cui la sua identità si fa incerta: non più accettata dalla sua gente, ma nemmeno dai corinzi, Medea è come sospesa:

Non può più stare completamente da nessuna delle parti possibili, perché viene a trovarsi tra due fuochi, fra tutte la cosa più imperdonabile, con gli avversari si sa come regolarsi, ma che cosa dovrebbero farsene i corinzi, gli argonauti, i colchi, di una donna che palesamente ha perso il filo, che non è più capace di lodare nessuno, ma neanche di biasimarlo, che si limita ad andarsene in giro a guardare, fra tutte la cosa più inammissibile, ma non si può forse impedirla, senza rendersi ridicoli, che

⁶³ «Noi in Colchide eravamo vivificati dalle antichissime leggende secondo le quali il nostro paese era governato da regine e re giusti, abitato da persone che vivevano in armonia e tra le quali la proprietà era distribuita così equamente che nessuno invidiava l'altro o attentava ai suoi beni o addirittura alla sua vita. [...] quell'ideale stava così tangibilmente davanti agli occhi che lo prendevamo a misura della nostra vita. », *Ibidem.*, p. 93.

⁶⁴ Margherita RUBINO, *Medea. Voci di Christa Wolf*, op. cit. p. 107.

⁶⁵ «Cominciò a parlare di certe forze che legavano noi umani a tutti gli altri esseri viventi, e che dovevano fluire liberamente perché la vita non ristagnasse. », *Ibidem.*, p. 116.

⁶⁶ Christa WOLF, *Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 31.

⁶⁷ Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 64.

se ne va in giro con l'aria di chi aspetta ma non sa bene neppure lei che cosa, e che quando per una vecchia abitudine le si chiede un giudizio o un consiglio non sa più dire altro che: non so.⁶⁸

Nel terzo monologo, Medea si concentra sugli avvenimenti recenti, aspettando in una cella buia che il consiglio dei corinzi emetta la sentenza che la condannerà all'esilio. Rievoca la festa di Artemide, degenerata nella violenza della folla e culminata con il sacrificio di un prigioniero. Se la festa greca non concede l'auspicata rappacificazione con i corinzi, Medea non può trovare conforto nemmeno tra i suoi compatrioti: fuggendo dal tempio, la donna si unisce al suono dei tamburi e, sotto l'effetto eccitante del lauro, danza insieme alle donne colche, riunite per celebrare il ritorno della primavera. Anche questa festa, però, non è scevra dalla violenza: un uomo, sorpreso a tagliare un albero nel boschetto sacro, viene punito dalle donne in preda all'ebbrezza, evirato e lasciato in terra privo di sensi. Medea, che prontamente soccorre lo sventurato, viene scambiata per una delle sue feritrici, creando il pretesto necessario per condurre la donna a giudizio. In seguito, la condanna appare motivata da una serie di sfortunate coincidenze, e al lettore appare evidente il ruolo di Medea come capro espiatorio, un giudizio corroborato anche dalle altre voci, che riflettono l'aggravarsi di vendette personali, opportunismi ed episodi di violenze incontrollate, da parte dei corinzi come dei colchi.

Medea appare sempre più isolata, vittima di un processo di emarginazione che procede di pari passo con la perdita di ogni illusione da parte del personaggio. Già nel primo monologo l'abitazione della donna, cacciata dal palazzo insieme ai figli e relegata in una misera casupola d'argilla «che sta incollata alle mura del palazzo come un nido d'uccello»⁶⁹, sottolineava la sua condizione di estraneità rispetto a Corinto. Tuttavia, Medea non è ancora del tutto isolata⁷⁰: con lei ci sono i bambini e la nutrice Lissa, gode del rispetto della sua gente e, in parte, è ancora integrata alla società corinzia. Man mano che la vicenda prosegue, tuttavia, la solitudine del personaggio si fa sempre più marcata:

Uno stato di forte isolamento, a questo mirano i potenti: isolare Medea, strappandola a ciò che si potrebbe definire *Gemeinsamkeit*, ossia il suo essere simile e vicina agli altri. Perché è questo che le invidia chi è veramente solo, ossia chi detiene il potere.⁷¹

Durante la processione in onore di Artemide, cui Medea sceglie di partecipare nonostante il parere contrario di Lissa, la donna è perfettamente consapevole che l'ennesimo tentativo di avvicinarsi ai corinzi non è destinato ad avere un esito positivo. Eppure, mescolandosi tra la folla silenziosa, ancora segnata dai lutti causati dal terremoto e dalla peste, Medea ha ancora la forza di racchiudere se stessa e l'umanità intera in un unico moto di empatia: «Non eravamo tutti vittime, vittime portate a sopportare in silenzio, che trottavano dentro il

⁶⁸ *Ibidem.* p. 75.

⁶⁹ Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op. cit. p. 27.

⁷⁰ Margherita Rubino evidenzia, al contrario, la condizione di solitudine assoluta del personaggio di Medea, isolamento che a tratti assume l'aspetto di una auto-esclusione volontaria, cfr. Margherita RUBINO, *Medea. Voci di Christa Wolf*, op. cit. p. 104.

⁷¹ Christa WOLF in *Christa Wolf all'Università di Torino*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 75

macello? »⁷²si chiede, ascoltando il muggire dei tori destinati al sacrificio. Poi, subito dopo, prevale l'orgoglio che già in Euripide aveva caratterizzato il personaggio: «Mi dissi, io sono Medea, la maga, se è questo che volete. La selvaggia, la straniera. Non mi vedrete umiliata»⁷³.

Il climax di calunnie e delazioni culmina con un finto processo e con l'esilio: nello stanzino buio, intuendo quella che sarà la prevedibile sentenza, Medea rifiuta ancora di incolpare i suoi avversari⁷⁴, interrogandosi sul suo agire e cercando nuove forme di comunicazione⁷⁵. Solo alla fine, perduta ogni illusione, tradita dai corinzi ma anche dalla sua stessa gente, Medea si erge, figura solitaria e terribile, aderendo a quell'immagine di donna *furens* tramandata dal mito e predicando la sventura di Corinto:

[...] sie, zwischen zwei Wachen, die sie an dn Armen packten, beim Südtor aus der Stadt hinaus-toßen wurde, nachdem man sie, wie bei einem Sün-de Itbock üblich, durch die Straßen meiner Stadt Korinth gefulirt hatte, die von einer haßschäumenden, schreien-den, speienden, fäusteschüttelnden Menge gesäumt wa-ren. Und ich, wer würde mir das glauben, ich spürte et-was wie Neid auf diese Frau, die beschmutzt, besudelt, erschöpft mit einem Stoß der Wachen und einem Fluch des Oberpriesters aus der Stadt verbannt wurde. Neid, weil sie, das unschuldige Opfer, frei war von innerem Zwiespalt. [...] So daß sie sich aus dem Schmutz, in den man sie gestoßen hatte, aufrichten konnte, ihre Arme gegen Korinth erheben und mit ihrer letzten Stimmkraft verkünden konnte, Korinth werde untergehen.⁷⁶

L'ultimo gesto di amore Medea lo compie affidando i figli alla protezione delle sacerdotesse di Era, sperando in questo modo di salvarli dall'ira dei Corinzi. Anni dopo, quando Arinna ritrova la caverna in cui la donna e Lissa si sono nascoste e porta la notizia della lapidazione dei figli da parte dei corinzi, l'urlo di Medea esplode, terribile e incontrollabile: non è, però, la voce dell'odio, della gelosia, della vendetta. È invece la disperazione di una madre, impotente nel garantire, almeno ai figli, un destino sereno – la voce di chi ha perso ogni illusione nella bontà degli déi e degli uomini. La quarta voce si chiude così con una maledizione finale, che colpisce direttamente i suoi accusatori e si carica di domande destinate, con l'avvento della nuova società patriarcale, a restare senza risposta:

So ist das. Darauf läuft es hinaus. Sie sorgen dafür, daß auch die Späteren mich Kindsmörderin nennen sol-len. Aber was ist denen das gegen die Greuel, auf wel-che sie zurückblicken werden. Denn wir sind

⁷² Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, op. cit. p. 183.

⁷³ *Ivi*.

⁷⁴ « Adesso, sulla panca di questo stanzino, che è già simile alla segreta in cui potrebbe rapidamente trasformarsi, mi domando se questa fine era inevitabile. Se davvero sia stata una concatenazione di circostanze di fronte alla quali ero impotente, a spingermi su questa panca, o se qualcosa proveniente da me, ma che non avevo in mio potere, mi ha costretto in questa direzione. » *Ivi*.

⁷⁵ Oistros interruppe un mio almanaccare sul compito che forse mi sarei dovuta assumere di renderli più concilianti. *Ibidem.*, p. 184.

⁷⁶ «In mezzo a due guardie che la tenevano per le braccia, fu spinta attraverso la porta a sud, come si usa per il capro espiatorio, fuori dalla città, la mia città di Corinto attraverso le cui strade, bordeggiate da una folla schiumante d'odio, che urlava, sputava, agitava i pugni, lei era stata condotta. E io, chi mi crederebbe, provai una specie di invidia per quella donna che sporca, lordata, sfinita, veniva esiliata dalla città tra i calci delle guardie e la maledizione del sommo sacerdote. Invidia perché lei, la vittima, era libera da dissidi interiori...sicché poté sollevarsi dalla bruttura in cui l'avevano spinta, levare le braccia contro Corinto e annunciare con la voce che restava la rovina futura di Corinto. », *Ibidem.*, p. 212.

unbe-lehrbar. Was bleibt mir. Sie verfluchen. Fluch über euch alle. Fluch besonders über euch: Akamas. Kreon. Agamedea. Presbon. Ein gräßliches Leben komme über euch und ein elender Tod. Eier Geheul soll zum Himmel aufsteigen und soll ihn nicht rühren. Ich, Medea, verfluche euch. Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde. Niemand da, den ich fragen könnt-e. Das ist die Antwort.⁷⁷

Un'ultima osservazione riguarda proprio la chiusa del romanzo. Come può – si chiede una lettrice⁷⁸ – un personaggio come Medea, una ‘grande umanista’, esprimersi a quel modo, lanciare una maledizione di quelle dimensioni? Come può questo simbolo di tolleranza ed empatia trasformare le sue parole di compassione in un anatema così profondo? La risposta, ancora una volta, ci viene da Christa Wolf, ed evidenzia ulteriormente come la sua Medea non sia un'allegoria a due sole dimensioni⁷⁹, ma il riflesso di una realtà complessa e, a tratti, brutale:

C'è un odio che è impossibile soffocare. Ci sono delitti cui si può e si deve, a parer mio, rispondere solo con l'odio. È giusto e inevitabile per chiunque, uomo o donna che sia. Ed è proprio questo il caso, quando si mostra una donna che si è controllata così tante volte, se alla fine questa donna non sa e non può fare altro che maledire, forse allora è segno che esistono azioni talmente orribili che non si può che far altro che maledire chi le compie.⁸⁰

III.3. Giasone, l'antieroe

Controparte di Medea, Giasone è l'altro elemento della coppia mitica, l'eroe che con un manipolo di compagni, scelti tra i più rinomati guerrieri greci, varca i limiti del conoscibile per raggiungere la selvaggia Colchide e riportare in patria il Vello d'Oro. Presentato nella tragedia di Euripide come un abile oratore, non totalmente privo di colpe, la figura di Giasone ha subito, nel corso delle varie riscritture, modifiche più o meno profonde⁸¹. In *Medea. Stimmen* è un personaggio fortemente segnato dal dubbio della propria percezione, molto lontano, quindi, sia dalla figura dell'eroe mitico sia dal retore euripideo: occupato soprattutto a difendersi e a integrarsi il più possibile con la società di Corinto – un mondo a cui, nonostante i suoi sforzi, appartiene solo in parte – Giasone appare continuamente diviso tra il ricordo del passato e la situazione presente.

⁷⁷ «È così. È andata a finire in questo modo. Curano che io possa essere chiamata infanticida anche presso i posteri. Per i quali cosa sarà mai tutto questo, in confronto all'orrore che gli si mostrerà quando si guarderanno indietro. Perché non c'è modo di correggerci. Che cosa mi resta. Maledirli. La maledizione su tutti voi, specialmente: Acamante. Creonte. Agamedea. Presbo. Che possa toccarvi una vita terribile e una misera morte. Che i vostri pianti possano salire al cielo senza commuoverlo. Io, Medea, vi maledico. E in quale luogo, io? È pensabile un modo, un tempo, in cui io possa stare bene? Qui non c'è nessuno a cui io possa chiedere. E questa è la risposta. », *Ibidem*, p. 224.

⁷⁸ Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 91.

⁷⁹ Margaret ATWOOD, *Die Medea von Christa Wolf*, *ibidem*. p. 103.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Ad esempio, se in Seneca e Corneille egli è l'eroe pio e risoluto che deve tener testa alla ferocia di Medea, in Pasolini è solo un giovane avventuriero che cede alle lusinghe del potere e della passione, mentre in Anouilh rappresenta il tentativo di integrazione in un contesto 'civilizzato'.

Il primo ritratto che si presenta al lettore arriva tramite la voce di Medea, che ne propone una descrizione molto simile a quella tradizionale.⁸²

L'attrazione fisica, in accordo con la tradizione novecentesca, contraddistingue il rapporto tra i due fin dal primo incontro, permanendo anche dopo l'allontanamento della donna dal palazzo. La prima scena in cui Giasone viene presentato al lettore, infatti, è quella di un banchetto: l'uomo, seduto tra i dignitari del re e costretto dalle regole di corte a mantenere un comportamento formale, osserva la moglie, relegata alla tavola dei sottoposti tra Leuco, il secondo astronomo di corte, e l'amico Telamone. La situazione appare fin da subito invertita rispetto ai canoni tradizionali: al posto della donna gelosa e succube di una passione irrazionale troviamo infatti un uomo che guarda la moglie con desiderio e possessività.

[...] Wir brachten den armen Jason in die Klemme, hin und her gerissen zwischen der Botmäßigkeit gegenüber einem König, von dem wir allerdings abhängen, und seiner Eifersucht, trank er mir verstohlen zu und beschwor mich mit Blicken, meinen Übermut nicht zu weit zu treiben, aber wenn der König zu einer seiner Tiraden ansetzte, mußte er an seinen Lippen hängen. [...] Anstatt alles daranzusetzen, jede seiner Regungen vorauszusehen, leistete ich mir den Luxus der Gleichgültigkeit, sonst hätte ich wissen können, daß jene Mischung aus Tri-umph und Demütigung, die er an der Festtafel des Königs erfahren hatte, seine Begierde so steigern mußte, daß nur ich sie stillen kann, keines der Mädchen im Palast, die ihm gerne zu Willen sind.⁸³

Emerge l'opportunismo di Giasone, disposto a tollerare che la moglie sieda tra i sottoposti pur di avere una Medea discreta e disponibile nel letto – un elemento, questo, che la Medea wolfiana considera con un misto di tolleranza e disprezzo.

Fin dall'inizio del suo monologo appare evidente il tentativo di Giasone di destreggiarsi tra le proprie sensazioni e gli stimoli che provengono dall'esterno: la voce di Medea, che pure suona ancora credibile, viene man mano soffocata dal dubbio, dalla gelosia, dalle illazioni dei suoi oppositori, per poi perdere definitivamente valore una volta evocato il nome di Oistros – “ben gli sta, alla puttana”⁸⁴, è la conclusione cui giunge l'uomo, ferito nel suo onore di marito e guerriero. La Wolf delinea così un personaggio dipendente *in toto* dal giudizio della società – e quindi facilmente manipolabile, come dimostra l'atteggiamento di Agamedea durante il processo a Medea - in balia di sensazioni sfuggenti e faticosamente verbalizzate.

⁸² «[...]wenn ich ihn sehe, fällt mir ein, wie du, als er bei uns in der Tür stand, die Hand vor den Mund geschlagen und wie im Schreck Oi! gerufen hast, anerkennend, wenn ich nicht irre, und wie deine Augen dabei funkelten. [...]Er war ein herrlicher Mann. Sein Gang, seine Haltung, das Spiel seiner Muskeln bei den Manövern auf dem Schiff — ich mußte ihn immer ansehen, und als einige seiner Argonauten von den Kolchern verwundet waren, haben Jason und ich sie versorgt, er wußte Bescheid, auch er kannte die Griffe, die Heilmittel. Näher bin ich ihm nie gewesen als in jener Nacht, da wir Hand in Hand arbeiteten, uns ohne Worte verständigten. », Christa Wolf, *Medea. Stimmen.*, op. cit. p. 17-104.

⁸³ «Mettemmo in imbarazzo il povero Giasone diviso tra la soggezione a un re, da cui tutti peraltro dipendiamo, e la gelosia, beveva furtivamente alla mia salute e mi scongiurava con gli sguardi di non spingere troppo oltre la mia protervia. [...]. [...] Invece di impegnarmi a fondo per prevedere ogni suo sentimento, mi permisi il lusso dell'indifferenza, senza la quale avrei saputo capire che il miscuglio di trionfo e di umiliazione che aveva provato alla tavola del re, avrebbe fatto crescere ancor più quel desiderio che solo io so placare, e nessuna delle ragazze del palazzo che gli si danno volentieri. », *Ibidem.* p. 24.

⁸⁴ «Recht geschah ihr, der Hure», *Ibidem.* p. 205.

Da un punto di vista linguistico, infatti, il discorso di Giasone passa quasi senza soluzione di continuità da un passato lontano – il viaggio in Colchide – ad un passato recente – l'arrivo a Corinto, il bisogno di trovare una posizione consona al suo status – per arrivare al presente, in cui domina l'evocazione dei nemici di Medea e un perpetuo stato di incertezza⁸⁵. Su tutto prevale il dubbio, la completa impotenza di fronte a eventi più grandi di lui. A tutto questo si aggiunge un progressivo indurimento di Giasone – un indurimento che è anche fisico, poiché si parla di 'ispessimento' - e l'adattarsi graduale alle regole di Corinto, entrambi evocati da Medea nel corso del suo monologo:

Und wie weh mir wurde, als sich auch seine Schultern, wie die der anderen Männer von Korinth, allmählich verhärteten. Wie er aufhörte, darunter zu leiden. Ein Mann bei Hofe wurde. Für euch, sagte er. Für dich und die Kinder. Daß sie dich hier sein lassen. Da sagte er schon euch, nicht mehr uns, das war der Schnitt.⁸⁶

Ancora una volta, l'accento va posto su quel passaggio dal *noi* al *voi*: una presa di distanza rispetto alla moglie e alla sua gente che corrisponde a uno scarico di responsabilità associato ad un calcolo attento delle proprie prospettive di carriera. Dalla voce di Medea, più che da quella del marito, traspare inoltre la malinconica coscienza di un rapporto che *poteva* essere ma non è stato⁸⁷, privato della sua autenticità per adattarlo ai moduli della convenienza: «Sie haben aus jedem von uns den gemacht, den sie brauchen. Aus dir den Heroen, und aus mir die böse Frau. So haben sie uns auseinandergetrieben.»⁸⁸

Seguendo il corso degli eventi, mentre la trappola si chiude inesorabilmente su Medea, il linguaggio di Giasone perde gli ultimi barlumi di consapevolezza, cedendo alle illazioni e alle maldicenze provenienti dalla corte. Fin dalle prime battute egli aveva parlato di Medea in termini di malia e fascinazione⁸⁹, in parte dovute a un'evidente attrazione sessuale, facilmente inscrivibile nei termini di una seduzione dell'esotico evocata in più punti del testo:

Wie sie, sich aufrichtend, uns be-merkte, die Hände ausschüttelte und unbefangen auf uns zukam, mit raschen, kräftigen Schritten, schlank, aber von ausgeprägter Figur, und so alle Vorzüge ihrer Erscheinung zur Geltung brachte, daß Telamon, unbeherrscht wie er ist, durch die Zähne pfiß und mir zu-flüsterte: Das wär doch was für dich. [...] Ein nie gekanntes Ziehen in al-len meinen Gliedern, ein durch und durch zauberhaftes Gefühl, sie hat mich verzaubert, ist es mir durch die Sinne gegangen, und in der Tat, das hatte sie.⁹⁰

⁸⁵ «Ich weiß nicht, warum, irgendetwas muß mit entgangen sein, wie mir so vieles entgeht in der Wirrnis dieses Königshauses, in dessen Gewohnheiten ich mich schwer einfügen kann.», *Ibidem.* p. 41.

⁸⁶ «E come mi fece male quando anche le sue spalle, come quelle degli altri uomini di Corinto, a poco a poco si indurirono. Come smise di soffrirne. Divenne un uomo di corte. Per voi, diceva. Per te e i bambini. Perché ti lascio stare qui. Allora diceva voi, ormai, non più noi, e fu quella la cesura.», *Ibidem.* p. 105.

⁸⁷ Margherita RUBINO, *Medea. Voci di Christa Wolf*, op. cit. p. 110.

⁸⁸ «Di noi hanno fatto ciò di cui avevano bisogno. Di te l'eroe, e di me la donna malvagia. Così ci hanno allontanati l'una dall'altra», Christa Wolf, *Medea. Stimmen.*, op. cit. p. 67.

⁸⁹ «Mi scrutò in un modo che se fossi stato meno ammalato avrei trovato sconveniente.», *Ibidem.* p. 48.

⁹⁰ «Ci venne incontro con disinvoltura, a passi rapidi, vigorosi, snella ma ben formata, facendo risaltare talmente tutti i pregi del suo aspetto, che Telamone, privo di autocontrollo com'è, sibilò tra i denti e mi

[...] Ich hatte zum erstenmal die Funken in ihren graugrünen Augen gesehen, eine einzigartige Erscheinung. Man kann süchtig danach werden. Und sie, wenn sie die Wirkung bemerkt, kann auf ihre überlegene Weise lächeln und die Augen nie-derschlagen, den Gefesselten freigeben [...].⁹¹

Giasone è attratto sessualmente da Medea, la vede come il simbolo di quel mondo barbaro e straniero, affascinante e potenzialmente pericoloso - dunque tanto più appetibile: una preda che “deve” avere⁹², al pari del Vello d’Oro. Tra le righe, leggendo tra le osservazioni di Giasone sulle donne greche e colche, è chiaro, tuttavia, che a Corinto si pratica una situazione di segregazione discorsiva e sessuale, e che tra i sessi non corrisponde un rapporto armonico e paritario. Riprendendo lontanamente il tema euripideo del “letto insaziato”, la Wolf riscrive il rapporto tra Giasone e Medea nei termini di una diversa modalità di intendere non solo il rapporto sessuale, ma l’intera relazione affettiva, analizzando gli stereotipi maschili che includono la donna esclusivamente all’interno della triade ‘vergine-madre-prostituta’.

Gradualmente, infatti, Giasone considera diversamente l’attrazione fortissima che, quasi suo malgrado, egli prova per Medea. Suggestionato dalle considerazioni dei nemici della moglie, che puntano sulla sua ‘virilità’ per farlo sentire svilto dalle moine di una donna, incoraggiandolo contemporaneamente a rinsaldare i suoi legami con il mondo maschile, egli inizia a parlare di Medea in termini differenti. Nella sua mente, la moglie diventa, da vittima potenziale, l’artefice di una trappola ordita alle spalle del marito per distruggere la sua reputazione e la sua brillante carriera a corte: «[...]in cosa mi aveva di nuovo irretito. Di cosa non sono capaci di persuaderci queste donne»⁹³, «[...]devo trovare le armi adatte a non farmi abbindolare di nuovo».⁹⁴ Soprattutto, complici gli ammonimenti di Acamante e di Creonte, Giasone inizia progressivamente a mettere in discussione non solo Medea, ma anche se stesso e le sue voci interiori.⁹⁵

A questo proposito, un episodio segna la prima adesione di Giasone al modello di uomo proposto da Corinto, una visione legata alle dinamiche del potere e del dominio patriarcale. La coppia vive ancora nel palazzo, Medea accusa un medico del re di praticare ‘magia fasulla’ e i due sposi affrontano così il primo litigio: in questa occasione, evocata da Giasone, l’uomo

sussurrò: è fatta apposta per te. [...] Una tensione mai provata in tutte le membra, un senso di magia dalla testa ai piedi, mi ha stregato, ho pensato, e infatti era così. », *Ibidem*. p. 44-45.

⁹¹ «Io avevo visto per la prima volta lo scintillio nei suoi occhi grigioverdi, uno spettacolo unico. Può diventare una droga. E lei, quando si accorge dell’effetto, riesce a sorridere in un certo suo modo superiore e ad abbassare gli occhi, a lasciar libero il prigioniero. », *Ibidem*. p. 48. Cfr anche p.55.

⁹² «seppi che senza quella donna non potevo andarmene, dovevo averla. », *Ibidem*. p. 63.

⁹³ *Ibidem*. p. 44.

⁹⁴ *Ibidem*. p. 47.

⁹⁵ Giasone, allevato nella natura dal centauro Chirone e esperto nell’arte medica, non era del tutto estraneo a quella Seconda Vista che anche Medea possiede. «[...] will ich nicht glauben, daß sie ihren Bruder getötet hat, warum denn bloß. Und eine leise Stimme in mir sagt, die glauben es selber nicht, am wenigsten Akamas, aber ich bin mißtrauisch geworden gegen meine inneren Stimmen, man hat mir dargelegt, daß sie von Medea beeinflußt waren und, wer weiß, noch sind, sie hat Macht über Menschen, sie schläfert einen ein. Wenn sie einen lange genug ange-blickt hat mit ihren goldfunkelnden Augen unter dem dicken Strich der zusammengewachsenen Augenbrau-en, dann glaubt man, was sie einem einredet. Kreon selbst hat mich davor gewarnt. », *Ibidem*. p. 54-55.

dimostra che la verità - le sue conoscenze mediche, l'effettivo potere terapeutico delle cure di Medea – può essere rinnegata in nome di un obiettivo più funzionale, che non si fa scrupolo di manipolare gli eventi e distorcere i giudizi. Specularmente, anche la sua concezione del rapporto tra i sessi è ormai succube della visione patriarcale proposta dalla società greca: "Io le dissi: ti sono superiore. E lei: è da vedersi."⁹⁶

D'altra parte, nonostante i suoi sforzi, Giasone non appartiene mai interamente a Corinto. La sua posizione è più sfumata, più incerta, molto più simile a quella di Glauce che non a quella di Acamante. Molte delle sue riflessioni riportano opinioni di altri (soprattutto antagonisti di Medea), come se volesse in qualche modo legittimare le proprie opinioni – e giustificarle a se stesso - riferendosi a discorsi altrui. Anche nel descrivere le proprie sensazioni ed esperienze Giasone non fa quasi mai riferimento ad un "io" ma ad un pronome indefinito – forse per dare più autorità, forse perché, con il tempo, la sua percezione si fa sempre più confusa⁹⁷.

Man mano che Medea diventa sempre più invisibile al potere, infatti, Giasone perde progressivamente l'orientamento delle sue convinzioni, al punto che, in più occasioni, ammette di non capire quali siano le mire effettive del palazzo su Medea né quale sia il suo ruolo nella vicenda⁹⁸: l'immagine che prevale su tutte è quella della nebbia, in cui il palazzo si compiace di lasciarlo brancolare⁹⁹, così come la convinzione che a corte ci si serva di lui negli intrighi volti a eliminare Medea¹⁰⁰. Non a caso, il primo monologo si conclude con una domanda lasciata senza risposta: l'unica che potrebbe aiutarlo, Medea, è infatti colei che meno è nella condizione di farlo.

Was soll ich bloß tun. Nur sie, Medea, könnte mir raten. Verrückter Gedanke.¹⁰¹

Il secondo monologo, collocato tra le due 'voci' di Leuco, si apre non a caso con lo stesso interrogativo, declinato in un periodo ipotetico che sottolinea la completa rassegnazione del personaggio¹⁰². Cambiano però i toni: se prima il punto di vista era quello di chi sa dove sta la verità, pur non prendendo apertamente posizione, ora la relazione è invertita. Complice la gelosia per il 'tradimento' di Medea con Oistros e la frustrazione di passare per lo sposo beffato davanti al consiglio degli anziani, Giasone si sente vittima a sua volta:

⁹⁶ *Ibidem.* p. 66.

⁹⁷ «Nun weiß man ja, daß [...]», *Ibidem.* p. 45, „man lebte mit Cheiron“, *Ibidem.* p. 58, „sie macht es einem auch nicht gerade leicht. », *Ibidem.* p. 50. Cfr. anche Birgit ROSER, *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*, op. cit. p. 97.

⁹⁸ «troppo ardui per me questi complicati nessi sotterranei», *Ibidem.* p. 49, “tanto per cominciare non mi sento bene, non mi sento affatto bene. E poi che ne so, cosa potrei dire. », *Ibidem.* p. 59.

⁹⁹ «questa nebbia in cui mi lasciano a brancolare mi farà addirittura desiderare di non aver mai conosciuto Medea, o almeno di aver lasciato lei e i suoi nella Colchide. », *Ibidem.* p. 63.

¹⁰⁰ «Qui c'è qualcosa che va storto, molto storto, e io non riesco a dire basta. », *Ibidem.* p. 65.

¹⁰¹ «Che cosa devo fare? Solo lei, Medea, potrebbe consigliarmi. Folle pensiero. », *Ibidem.* p. 66.

¹⁰² Margherita RUBINO, *Medea.Voci di Christa Wolf*, op. cit. p. 110.

Nichts von allem, was geschehen ist, habe ich gewollt. Aber was hätte ich tun können. Sie hat sich selber ins Verderben gestürzt. Die Rasende. Sie hat es mir zeigen wollen. Sie hat es darauf angelegt, mich zu zermalmern.¹⁰³

Il ritratto di Giasone è ormai molto simile a quello dell'uomo di corte, complice suo malgrado delle trame del palazzo –un ritratto funzionale agli obbiettivi di Creonte e Acamante. L'ultimo residuo del legame con Medea viene spezzato proprio facendo leva sul rapporto coniugale, puntando sulla gelosia e sul suo ruolo di maschio colpito nell'onore: prevale ormai una visione fortemente patriarcale, dove si può discutere 'tra uomini' e con complicità dei pregi di una donna e ammettere di essersi lasciati incantare dai trucchi delle femmine solo perché spinti dal desiderio:

Da rieb mir Akamas mein Verhältnis zu Medea unter die Nase, verstandnisinnig, von Mann zu Mann, und ich stand da wie ein Ochse und zuckte mit keiner Wimper, als er, Akamas, durchblicken ließ, ihre Vorzüge lägen sicher in ihren Fähigkeiten als Frau, wer wolle es mir verargen, daß ich sie genutzt hätte.¹⁰⁴

In questo quadro si deve collocare la delazione di Agamedea, che fa il nome di Oistros per fiaccare ogni difesa da parte di Giasone: chiuso ormai nella sua visione gerarchica della società, Giasone è doppiamente toccato dal 'tradimento' della moglie, sia sul piano personale, sia perché viene inevitabilmente esposto alla pubblica derisione per essere stato sostituito, lui, l'eroe, con un semplice 'spaccapietre'¹⁰⁵. Ferito nell'onore, umiliato pubblicamente, è inevitabile che l'ultimo incontro con Medea si svolga nel senso della violenza e della sopraffazione: ormai inserito nella società di Corinto, che vede la donna come sottomessa e priva di una voce propria, Giasone si reca dalla moglie per sgravarsi la coscienza, ma l'incontro si conclude con un ultimo, forzato abbraccio.

La sua vicenda, similmente a tutte le altre versioni del mito, termina infine con la più totale sconfitta: destinato a non provare più gioia, indurito e vinto da avversari più grandi di lui, l'ultima immagine che appare è quella che ci rimanda il mito classico: l'uomo sconfitto, ridotto ad essere l'ombra di se stesso, che dorme vicino alla nave Argo, perso dietro ai ricordi gloriosi delle sue imprese passate.

Jetzt soll er Tag und Nacht unter dem halb verfaulten Rumpf seines Schiffes liegen, das sie dicht am Ufer aufgebockt haben, und Telamon, sein alter Gefährte, soll ihn recht und schlecht mit Speise und Trank versorgen. Manchmal, in der Tiefe der Nacht, denke ich, daß auch er nicht schlafen kann, daß auch seine

¹⁰³ «Niente ho voluto di tutto quello che è accaduto. Ma cosa avrei potuto fare. Si è rovinata con le sue mani. La pazza. Ha voluto farmela pagare. Si è messa d'impegno per schiacciarmi. », Christa Wolf, *Medea. Stimmen.*, op. cit. p. 201.

¹⁰⁴ «Acamante mi rinfacciò il rapporto con Medea, ma con aria complice, da uomo a uomo, e io restai come uno stupido, e non battei ciglio quando lui, Acamante, lasciò intendere che i pregi di lei erano tutti nelle sue doti di femmina, chi mi avrebbe mai biasimato se ne avessi usufruito. », *Ibidem.* p. 202.

¹⁰⁵ «Io me ne stavo lì come un cane bastonato e dovetti sentire in consiglio il nome dell'amante di Medea, giacché Agamedea aveva per ogni domanda una risposta, e a supporto di ogni sua affermazione forniva con prontezza il nome che aveva previsto e la descrizione esatta delle circostanze. [...] Oistros dunque. Uno spaccapietre. Numi. », *Ibidem.* p. 205.

Au-gen den Himmel absuchen und seine und meine Blicke sich zufällig treffen könnten am Sternbild des Orion.¹⁰⁶

III.4. Agamedea, la voce dell'invidia

Agamedea, personaggio non presente nel mito classico, è la prima voce ad intervenire dopo i monologhi della coppia Medea-Giasone: il suo discorso – una manifesta dichiarazione d'odio nei confronti di Medea – esemplifica chiaramente la lotta per il potere e la posizione ambigua dei colchi all'interno della società corinzia. Inoltre, come abbiamo già visto, fin nella scelta del nome Agamedea appare come alter ego negativo di Medea: maliziosa e calcolatrice quanto l'altra è generosa e disinteressata, ella rappresenta un modo di pensare totalmente differente da quello della principessa colca, pur condividendo le sue stesse intuizioni su Corinto e i suoi abitanti. Da un punto di vista fisico, Agamedea si presenta inoltre come il pallido riflesso della traboccante vitalità di Medea:

Unter seinem unverschämten Blick vergrößerten sich meine Gliedmaßen, meine große Nase, die ich möglichst nie im Profil zeige, die ungeschlachten Hände und Füße, die ich schon als Mädchen zu verstecken suchte. Erst Medea, der ich zu meiner Beschämung eine Zeit-lang mein Inneres geöffnet habe, versuchte mir Schönheiten anzureden: meine schön geformten Augenbrau-en, mein dichtes Haar, meine Brüste. Aber mein Haar ist zu glatt, meine Brüste sind schlaff, das sieht jeder [...].¹⁰⁷

Con Agamedea, Medea sembra esercitare le sue doti di terapeuta, puntando sulle qualità della donna – un procedimento molto simile a quello poi adottato con Glaucè: come la figlia del re, anche l'allieva rifiuta però questo approccio positivo, squalificandolo come opportunisto e insensato. Se però, in Glaucè il rifiuto è motivato dalla paura per un'ennesima strumentalizzazione della sua persona, in Agamedea prevale un odio violento verso Medea, un'animosità profonda le cui cause non vengono esplicitate nel corso del testo: si parla di 'tradimento', viene evocato un affetto non corrisposto, ma nessuna occasione concreta – nemmeno dai discorsi degli altri personaggi – è offerta al lettore per rintracciare le origini di questa ostilità. Il desiderio di distruggere Medea è comunque un sentimento talmente forte da offuscare, con la sua violenza, tutto il resto del monologo in cui, al contrario, la donna dà prova di grande lucidità.

¹⁰⁶ «Adesso pare che giaccia giorno e notte sotto lo scafo mezzo marcio della sua nave, poggiata su un cavalletto a riva, e che Telamone, il suo vecchio compagno, lo rifornisca alla men peggio di cibi e bevande. A volte, nel cuore della notte, penso che non può dormire nemmeno lui, che anche i suoi occhi perlustrano il cielo e che i suoi e miei sguardi potrebbero casualmente incrociarsi volgendosi alla costellazione di Orione. », *Ibidem.* p. 216.

¹⁰⁷ «Sotto il suo sguardo insolente mi diventavano più rozze le membra, il grande naso che cerco di non mostrare mai di profilo, le mani e i piedi grossi ce fin da ragazza tentavo di nascondere. Solo Medea, cui con mia vergogna per un periodo ho aperto il mio intimo, cercò di attribuirmi certe bellezze: le sopracciglia ben disegnate, i capelli folti, il seno. Ma i miei capelli sono troppo lisci, il seno è flaccido, lo vede chiunque [...]. », *Ibidem.* p. 76-77.

Wäre ich auch zu Akamas gegangen, wenn ich das gewußt hatte, frage ich mich, und die Antwort steht klar vor mir: Ja. Auch dann. Und sogar dann, wenn dieser Brocken mich mit erschlagen würde.¹⁰⁸

Tenendo presente le teorie di Girard sul desiderio mimetico è evidente che Agamedea rappresenta una sorta di 'doppio negativo' di Medea e che l'odio esasperato che guida i suoi intrighi non è che l'esito tragico di un desiderio di identificazione totale con il modello da lei ammirato. Le caratteristiche del 'doppio negativo' sono esemplificate dalla Wolf in diversi punti, uno fra tutti nella diversa concezione del ruolo di guaritore¹⁰⁹. Il rapporto discepolo-maestro che caratterizza il rapporto di Agamedea con Medea, infatti, si declina in una visione della professione medica diametralmente opposta: se Medea parla di sé come un 'tramite' tra la medicina e il malato, Agamedea vede l'arte medica solo nella sua funzione strumentale – una serie di erbe e manipolazioni che, combinate a dovere, portano alla guarigione del paziente¹¹⁰. Non c'è partecipazione nel suo sguardo, nessuna empatia: parlando della sua professione, la donna evoca soprattutto i compensi, monili e vestiti che tuttavia non possono essere sfoggiati per non provocare invidia negli altri colchi.

Il desiderio di ricchezza e di riconoscimento sociale segnano anche la diversa posizione che le due donne assumono rispetto ai colchi che vivono in Corinto. Entrambe sono consapevoli che il gruppo dei profughi rappresenta una comunità mal integrata, ai margini della vita sociale della città e intenta, per nostalgia e orgoglio, a perpetuare riti e usanze ormai dimenticate. Inoltre, sia Agamedea sia Medea, per motivi differenti, sono guardate con diffidenza dai concittadini: all'una si rimprovera l'abbandono della comunità in nome del prestigio sociale, verso l'altra prevale il rancore inconscio – misto, comunque, al rispetto – per essere ora degli espatriati in terra straniera. Tuttavia, mentre in Medea prevale l'empatia, anche dopo che la situazione degenera e su di lei viene fatto pesare il sospetto per la morte di Absirto, in Agamedea il sentimento dominante è sempre la ricerca di prestigio:

Auch mir scheint es schwachsinnig, sich an ein unhaltbares Selbstbild zu klammern, aber warum sich nicht anstrengen, in die höhere Existenzform aufzusteigen. Ich will nicht niemand sein.¹¹¹

Questa affermazione è particolarmente significativa: in quell'idea di 'esistenza superiore', legata alla paura di 'essere una nullità' è racchiuso, infatti, tutto il personaggio di Agamedea, ed è quindi necessario soffermarsi sul significato di queste parole, che possono essere colte nella sua esatta sfumatura solo se sono messe in relazione, ancora una volta, al personaggio di Medea. Per lei, infatti, la decisione di abbandonare la Colchide è mutuata dal disgusto per le lotte di palazzo, e alimentata dalla speranza di trovare in Corinto una società giusta, esente dalla violenza perpetrata in nome del potere. Illusioni che verranno puntualmente smentite: la città greca non è migliore della Colchide, con la differenza fondamentale che i

¹⁰⁸ « Sarei andata da Acamante anche se me ne fossi resa conto, mi chiedo, e la risposta mi sta chiaramente davanti: sì. Anche in quel caso. E persino nel caso che quel peso avesse ucciso anche me. », *Ibidem.* p. 80.

¹⁰⁹ Cfr. anche il cap. II di questa tesi dedicato a René Girard.

¹¹⁰ *Ibidem.* p. 73.

¹¹¹ «Anche a me sembra stupido aggrapparsi a un'insostenibile immagine di sé, ma allora perché non sforzarsi di innalzarsi a una forma di esistenza superiore. Io non voglio essere una nullità. », *Ibidem.* p. 76.

greci sono realmente convinti di vivere nel migliore dei mondi possibili e che, in nome di questa credenza, sono disposti a tollerare gli stessi crimini commessi nella barbara Colchide. In Medea, la speranza cede quindi il posto all'amarezza e alla disillusione. Agamedea, invece, intuisce fin da subito che la costruzione su cui si poggia l'immaginario di Corinto non è che una facciata:

Ich hatte schnell heraus-gefunden, wie dringlich sie ihren Glauben brauchen, sie lebten im vollkommensten Land unter der Sonne.¹¹²

Wir beide übrigens, Presbon und ich, verhehlten uns unsere Schadenfreude darüber nicht, dass auch dieses wundervolle, reiche, seiner selbst so gewisse und hochmütige Korinth seine unterirdischen Gänge mit ihren tief verborgenen Geheimnissen hat.¹¹³

Fin da subito, dunque, appare evidente che quella forma di 'esistenza superiore' di cui parla Agamedea va intesa in un'accezione totalmente differente da quella cercata da Medea, un'accezione meno ideale ma molto più pragmatica: riconoscimento sociale, beni materiali, possibilità di influenza a corte.

Questo discorso, com'è evidente, non riguarda solo Agamedea o il suo compagno di delazione, Presbo, anch'egli ossessionato dalla carriera e dal riconoscimento pubblico, ma è il punto di partenza per una riflessione che, attraverso la finzione narrativa, esplora nodi tematici importanti: è palese, infatti, l'allusione della Wolf a quella parte della Germania che, spinta dal desiderio di un facile benessere, individua nel censo la misura della dignità umana¹¹⁴. «Korinth ist besser von der Gier nach Gold», afferma Medea, e questo discorso si ricollega all'impossibilità di interazione tra i Corinzi e i Colchi, immediatamente definiti *Flüchtlinge* e *Einwanderer*. Sono parole attraverso cui il presente è più vivo che mai – ancora nel 1999, ricorda Anna Chiarloni, uno studioso tedesco definiva i cittadini dell'ex-DDR come *Einwanderer*¹¹⁵. Il parallelo con le vicende della Repubblica Democratica Tedesca è dunque chiaro: agli occhi della Germania ovest – Corinto – i cittadini dell'Est sono come i colchi, destinati a vivere alla periferia di una società opulenta e sofisticata per poi sparire dalla storia. Il discorso è comunque più ampio, e si rifrange nella critica generale all'incapacità di interazione culturale delle cosiddette 'società del benessere' – che tendono a privare di un'identità storica quelle frange sociali difficilmente omologabili al modello proposto/imposto – e ad un certo paternalismo di cui queste società, almeno nelle alte sfere, paiono compiacersi. Inoltre, la scaltra Agamedea intuisce la doppia natura del rapporto

¹¹² «Avevo scoperto rapidamente quale profondo bisogno hanno di credere di aver vissuto nel paese più perfetto che ci sia mai stato sulla terra.», *Ibidem*. p. 76.

¹¹³ «Noi due del resto, Presbo e io, non ci nascondemmo la nostra gioia maligna per il fatto che anche questa Corinto meravigliosa, ricca, così sicura e arrogante ha i suoi passaggi sotterranei con segreti profondamente celati.», *Ibidem*. p. 86.

¹¹⁴ Anna Chiarloni, *La Medea di Christa Wolf*, in <http://www.germanistica.it/saggi/medea.asp>

¹¹⁵ Cfr. l'intervento di E. Seidel-Pielen, *Demokratie und Druck. Wird der demokratische Konsens aufgrund von Wiedervereinigung und Zuwanderung in Frage gestellt?*, tenuto al convegno *Multietnizität und Probleme der Wiedervereinigung*, Torino, Goethe Institut, 12.02.1999, cit. in Anna Chiarloni, *La Medea di Christa Wolf*, in <http://www.germanistica.it/saggi/medea.asp>.

tra emigrati e residenti, il cui comportamento varia a seconda del livello sociale e del benessere:

[...]durch eine beiläufige Bemerkung des Akamas wurde mir eines Nachts mit einem Schlag klar, was Medea für ihn leistet, ganz ohne es zu wissen: Sie ermöglicht ihm, sich selbst zu beweisen, daß er auch zu einer Barbarin gerecht, vorurteilsfrei und sogar freundlich sein kann. Absurderweise sind diese Eigenschaften am Hof in Mode gekommen, anders als beim gemeinen Volk, das ohne Gewissensbisse und ohne Einschränkung seinen Haß auf die Barbaren auslebt.¹¹⁶

Disprezzata dai suoi concittadini per aver abbandonato senza troppe remore i valori della propria cultura, Agamedea rappresenta una forma estrema di integrazione: posta di fronte a una cultura che fa dell'oro e del riconoscimento sociale i segni tangibili del benessere, Agamedea rinnega le sue radici – non a caso, nel romanzo è descritta come orfana di madre. La sua adesione incondizionata ai valori greci, tuttavia, è marcata dallo stesso disprezzo nutrito per i colchi: ben consapevole dei tarli della società corinzia, Agamedea non riesce ad integrarsi totalmente con la città greca, pur assimilandone *in toto* i valori negativi.

Attraverso questo personaggio negativo, infine, la Wolf apre la riflessione su un altro aspetto fondamentale del testo. Terza voce femminile, insieme a Medea e Glaucè, Agamedea veicola la riflessione dell'autrice su un modello femminile nuovo, in parte legato al sistema di valori proposto dal liberismo economico di stampo occidentale e in parte associato ad una certa interpretazione dei movimenti femministi. Per quel che riguarda la posizione della donna all'interno della gerarchia sociale, il pensiero di Agamedea risente della visione matriarcale/paritaria presente in Colchide (per certi versi simile alla posizione giuridica della donna nella Germania Est) : trova ridicola, infatti, l'usanza corinzia per cui l'uomo debba parlare prima della donna e spesso anche al suo posto¹¹⁷. Tuttavia, l'ambizione e il desiderio di riconoscimento sociale la portano a disprezzare il modo di vivere di molte donne colche, incarnate dalla figura di Lissa. La nutrice di Medea incarna, infatti, un mondo quotidiano, dedito alla cura della casa e dei figli, un mondo 'casalingo' positivo, che non è da confondersi con la sottomissione delle donne greche, costrette a vivere tra le mura domestiche senza possibilità di scelta. Agamedea, donna 'emancipata' in cui predomina l'ambizione e il desiderio di riconoscimento sociale¹¹⁸, non solo non concepisce questo modo di vivere, ma anzi lo svilisce, considerandolo con disprezzo e supponenza e non esitando a utilizzare, per definirlo, lo stesso linguaggio maschile:

¹¹⁶ «[...]un'osservazione accidentale di Acamante una notte mi ha fatto capire improvvisamente quel che Medea fa per lui, senza minimamente saperlo: gli dà la possibilità di dimostrarsi che può essere giusto, privo di pregiudizi e persino amichevole anche con una barbara. Assurdamente questo modo di essere è venuto di moda a corte, ma non tra il popolo basso, che estrinseca il suo odio per i barbari senza rimorsi e senza riserve.», Christa Wolf, *Medea. Stimmen.*, op. cit. p. 82.

¹¹⁷ *Ibidem.* p. 77.

¹¹⁸ D'altra parte, Agamedea omette intenzionalmente il ruolo attivo di Lissa nell'organizzare la fuga dalla Colchide, ruolo che lascia presupporre una certa partecipazione politica. Cfr. *Ibidem.* p. 31.

Lyssa die Kuh, so nennt Presbon sie. Die dazu gemacht ist zu saugen, zuerst ihre eigene Tochter Arinna, dann hat sie auch noch die beiden Söhne der Medea an die Brust genommen, hat, was sie konnte, dazu beigetragen, dass dieser Frau alles zu glücken schien.¹¹⁹

Profondamente maschile è anche la visione della sessualità di Agamedea, una visione strumentale in cui il rapporto sessuale è concepito come mezzo occasionale per raggiungere un determinato obiettivo e rinsaldare i legami di potere¹²⁰. Ancora una volta, quindi, Medea e Agamedea incarnano una visione del mondo diametralmente opposta. Se la principessa della Colchide fa di un semplice scultore il suo compagno, Agamedea sceglie i suoi amanti in base ai vantaggi che ne può ricavare: Presbo la introduce presso Acamante e la società corinzia, Turone rappresenta una possibile carta da giocare per l'ingresso a corte e tra i giovani corinzi influenti. Acamante, infine, è lo strumento attraverso cui ella può vendicarsi di Medea, e il suo concedersi non è scevro dalla compiaciuta osservazione «di giacere con l'uomo più potente e saggio di questa città».¹²¹

Non è casuale, tuttavia, che per i suoi amanti Agamedea non abbia che parole di scherno: come sottolinea lei stessa, infatti, mentre Medea punta sulle forze degli esseri umani, lei punta alle loro debolezze¹²². Impietosamente, la voce della donna si sofferma su caratteristiche fisiche poco lusinghiere – Acamante è descritto come un uomo dalla testa troppo grande, «un po' troppo tonda e con gli occhi torvi leggermente sporgenti», mentre Presbo, con i suoi capelli rossi e il suo corpo molliccio, è addirittura definito ripugnante¹²³.

Attraverso il personaggio di Agamedea, dunque, Christa Wolf coglie l'occasione per riflettere sulle conseguenze dovute all'acquisizione, anche inconscia, di un modello di pensiero maschile. Il desiderio di 'emergere', di fare carriera o di acquistare una posizione sociale si riflette infatti anche sul linguaggio – non a caso nel suo monologo compiono ripetutamente termini come 'potere', 'disprezzo', 'odio', termini che investono indistintamente i colchi e i corinzi. In qualche modo, inoltre, la connotazione negativa di Agamedea sembra assolvere il ruolo della donna *furens*, prendendo su di sé tutte le caratteristiche negative associate al personaggio di Medea: la sua passionalità torbida, l'odio violento, irrazionale che ne caratterizza pensieri e azioni e, infine, la lucidità con cui mette in atto il suo piano di vendetta, sono tutti aspetti del carattere di Medea presenti nel testo classico spunti dalla Wolf in nome di un'eroina più razionale.

Infine, all'ex discepola è assegnata la funzione di ricordare la presunta colpa di Medea, quella partecipazione al potere – e alle sue colpe – di cui Medea ha perso il ricordo. Si parla di *Gedächtnislücken* – vuoti di memoria – che riguardano alcuni eventi della sua vita in

¹¹⁹ «Quella vacca di Lissa, la chiama Presbo. Fatta per allattare, prima la figlia Arinna, poi ha attaccato al petto pure i due figli di Medea, ha contribuito, per quel che ha potuto, a che tutto paresse riuscire a quella donna. », *Ibidem.* p. 72.

¹²⁰ Cf. anche Birgit ROSER, *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*, op. cit. p. 112

¹²¹ Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op.cit. p. 83.

¹²² *Ibidem.* p. 81.

¹²³ *Ibidem.* p. 86.

Colchide, e che ritornano, affiorando dal passato e facilmente manipolabili dai suoi accusatori: nello sgomento di Medea si può intravedere anche la tormentata vicenda dell'autrice, costretta ad affrontare, prima ancora della dura campagna stampa che ne seguì, proprio le cause della rimozione deliberata degli eventi nel ricordo.¹²⁴

L'ultima immagine che abbiamo di Agamedea è quella di una donna ormai totalmente divorata dall'odio:

Sie war die einzige, die einen Blick in mein Verlies warf, einen hochmütigen, triumphierenden, hasserfüllten Blick. Sie könnten mich vor ihren Augen in Stücke schneiden, ihren Haß würde sie nicht loswerden.¹²⁵

Dopo l'esilio di Medea, una volta che il palazzo ha ripreso il controllo della situazione, il personaggio di Agamedea è destinato a scomparire nel nulla, eliminata da quello stesso potere che sperava di ottenere¹²⁶ e di cui lei stessa, in fondo, aveva intuito la violenza.

III.5. Acamante, eminenza grigia del potere

Nell'economia del romanzo, il personaggio di Acamante è il portavoce di Creonte: invenzione narrativa della Wolf, il primo astronomo di corte non solo è l'eminenza grigia del sovrano di Corinto, ma ha l'esplicita funzione di verbalizzare il Potere nelle sue azioni contro Medea. Nonostante Creonte compaia trasversalmente attraverso i discorsi degli altri personaggi, è infatti evidente che le congiure del palazzo rispondono a strutture più complicate. Non c'è solo il re, figura autoritaria a cui i sudditi devono obbedienza e sottomissione: anche la paura sotterranea di rievocare il passato e le lotte intestine tra i cortigiani assumono la loro importanza nelle buie stanze del palazzo. Questa 'scomparsa' di Creonte dietro le quinte non è casuale: il potere infatti, sembra dire la Wolf, non risponde mai a un nome solo. Il tiranno di turno non è mai l'unico colpevole, benché sia facile – soprattutto per la folla, indistinta e irrazionale – identificare il responsabile in un unico soggetto, nel bene e nel male. Il potere, quello vero, quello che condiziona realmente la vita di una comunità, si nasconde piuttosto tra oscuri funzionari, burocrati e ministri, arrampicatori sociali disposti a tutto per un posto a corte.

Ich gab einer verquerten Regung nach und erklärte Medea, wie Korinth funktioniert, was auch bedeutete, sie nach und nach wissen zu lassen, auf welche Weise ich meine Macht ausübe, zu der gehört, daß sie unsichtbar bleibt und jedermann, besonders der König, fest überzeugt ist, er allein, Kreon, sei die Quelle der Macht in Korinth.¹²⁷

¹²⁴ Cfr. anche cap. I, *Percorsi biografici (1929-2011)*, p.147160.

¹²⁵ «Fu l'unica a gettare uno sguardo nella mia segreta, uno sguardo altezzoso, trionfante, pieno d'odio. Avrebbero potuto tagliarmi a pezzi davanti ai suoi occhi, non si sarebbe sbarazzata del suo odio. », *Ibidem*. p. 182.

¹²⁶ «Ha fatto sparire dalla città Presbo e Agamedea, i suoi manutengoli. [...] Chi è stato in qualche modo testimone delle azioni di Acamante, è costretto a temere per la propria vita. », *Ibidem*. p. 218.

¹²⁷ «Spiegai a Medea come funziona Corinto, il che significava anche farle conoscere a poco a poco il mio modo di esercitare potere, modo nel quale rientra il fatto che esso resti invisibile e che ognuno, e soprattutto il

Sempre ad Acamante tocca il compito di esplicitare il valore del denaro come strumento di controllo sulla società. Si coglie in questo passo la critica dell'autrice ad un certo modello capitalistico – critica che diventa anche una fine introspezione psicologica, nel momento in cui si riconosce che «daß es unsere Wünsche und Begierden sind, die einem Stoff Wert, dem anderen Untwert verleihen.»¹²⁸. L'oro, da cui Corinto appare ossessionata, non ha infatti un valore intrinseco, ma gli viene attribuito dai cittadini nel momento in cui diventa lo spartiacque a partire dal quale elaborare la divisione in fasce sociali, divisione che permette, tra l'altro, un maggior controllo delle masse, e che richiede l'impiego di risorse altrimenti non necessarie – non a caso la Wolf utilizza termini militareschi per evocare il complesso apparato burocratico di Corinto, evidenziando il legame tra oppressione militare e coercizione politica.

Man mißt den Wert eines Bürgers von Korinth nach der Menge des Goldes, die er besitzt, und berechnet nach ihr die Abgaben, die er dem Palast zu leisten hat. Ganze Heerscharen von Beamten beschäftigen sich mit diesen Berechnungen, Korinth ist stolz auf diese Fachleute, und Akamas, der oberste Astronom und erste Berater des Königs, dein ich einmal mein Erstaunen über die Vielzahl dieser unnützen, aber arroganten Schreiber und Rechner offenbarte, belehrte mich über ihren eminenten Nutzen für die Einteilung der Korinther in verschiedene Schichten, die ja ein Land erst regierbar mache.¹²⁹

Acamante è comunque un personaggio controverso, i cui discorsi combaciano solo in parte con le voci degli altri personaggi: dal suo discorso il lettore apprende la vera storia di Ifinoe, il cui assassinio trova finalmente una conferma ufficiale, ma il giudizio sulle vicende passate e presenti – le accuse a Medea, i rapporti tra colchi e corinzi – è sempre viziato dalla ferma convinzione che 'il fine giustifica i mezzi'. Il fine, ovviamente, è la conservazione del potere e il controllo della società, in nome del quale si è disposti anche a sacrificare una ragazzina innocente. Tuttavia, proprio per la sua natura di 'eminenza grigia', ad Acamante è concesso il beneficio del dubbio – un'esitazione che resta su un piano esclusivamente verbale ma che segna, ad intervalli regolari, una prima discordanza tra gli impulsi personali e le esigenze del potere¹³⁰.

Ob ich die Lawine ausgelöst habe? Jedenfalls war ich einer der ersten, der sah, es war notwendig, sie auszulösen. Nicht immer gefällt einem, was notwendig ist, aber daß ich in der Pflicht meines Amtes nicht

re, sia fermamente convinto che solo lui, Creonte, è la fonte del potere a Corinto.", *Ibidem.* p. 113. Tuttavia, Acamante sente di appartenere ad una generazione che, nella sua brama di potere, appariva ancora discreta rispetto all'arroganza manifestata dalle generazioni più giovani: "Die Methode von Leuten wie Turon sei es doch, die Mittel, die die Älteren zu anderen Zwecken entwickelt hätten, kühl gegen uns zu benutzen. », *Ibidem.* p. 125.

¹²⁸ «[...] sono i nostri desideri e le nostre voglie a conferire valore a un materiale, disvalore a un altro. », *Ibidem.* p. 37.

¹²⁹ «Il valore di un cittadino di Corinto si misura dalla quantità di oro che possiede, e in base a questa si calcolano i tributi che deve pagare al palazzo. Intere legioni di funzionari si occupano di tali calcoli, Corinto è orgogliosa di questi esperti, e Acamante, il sommo astronomo e primo consigliere del re Creonte, a cui una volta manifestai la mia sorpresa per la gran quantità di inutili ma arroganti scrivani e contabili, mi informò sulla loro straordinaria utilità per la divisione dei corinzi in ceti diversi, che pare essere la sola cosa in grado di rendere governabile un paese. », *Ivi.*

¹³⁰ «Man muß manches tun, was einem wenig behagt», *Ibidem.* p. 113, «Der Preis, den man dafür zahlen müsse, könne allerdings sehr schmerzlich sein», *Ibidem.* p. 118.

nach persönlichem Gefallen, sondern nach höheren Gesichtspunkten zu entscheiden habe, das hat sich mir unauslöschlich eingeprägt.¹³¹

Il dissidio interno che anima Acamante, d'altronde, si rispecchia nella singolare descrizione fisica, in cui le singole parti del corpo sembrano andare in disaccordo l'una con l'altra¹³². La stessa distinzione tra pubblico e privato è sottolineata, nel corso del romanzo, anche dalle altre voci: Medea si chiede perché esistano 'due Creonte', uno rigido nella sala del trono e uno rilassato nelle cene tra intimi, Giasone appare più volte combattuto tra il suo ruolo di cortigiano e il suo attaccamento a Medea, Leuco stesso – come vedremo – vive questa dicotomia, mentre Agamedea rileva le ambiguità del comportamento di Acamante verso Medea:

der Teil seiner Seele, den er am meisten liebt, immer noch an Medea hängt, daß er also mit der einen Hand, derjenigen, die dem König gehört, gegen sie arbeitet, und mit der anderen, der, die er zum Herzen führt, wenn er sich vor ihr verneigt, das Unheil, das er ihr bereitet, wieder auszugleichen sucht.¹³³

Per la seconda volta, dopo il discorso di Agamedea, l'attenzione si sofferma su quel 'superiore punto di vista' che sembra guidare le azioni umane. Se per la discepola di Medea, 'superiore' voleva dire il raggiungimento di un certo riconoscimento sociale, la fuga dall'anonimato e dalla condizione di profuga, per Acamante il termine si declina in sfumature più complesse, che mettono in gioco una diversa concezione del mondo. Dei tre uomini che prendono la parola, infatti, è lui che si richiama apertamente a forme di governo matriarcali, condannate inequivocabilmente come primitive e creaturali. Nei lunghi dialoghi con Medea – dialoghi in cui la donna cerca di entrare in contatto con il mondo di Corinto, spiegando a sua volta le tradizioni colche – emerge costantemente la paura, mascherata dal disprezzo e da una certa forma di paternalismo, per una visione del mondo totalmente differente, il cui eco è rappresentato ancora dalla presenza di Merope, regina silenziosa e relegata, non a caso, nelle ali più buie e lontane del palazzo. Acamante parla di idee antiquate, superate, di *Kreatürliche Dumpfheit*¹³⁴, giudizio questo che non viene scalfito neppure dalla forte sensazione provocata dall'udire, nello stesso momento di Medea, il suono delle stelle sulla terrazza della torre astronomica di Corinto. Per Acamante, Medea rimane *zu sehr Weib*¹³⁵, troppo legata ai sensi, troppo femmina. Le donne colche, con il loro modo di camminare e di portare i capelli, ma soprattutto attraverso le loro tradizioni, testimoniano un modo di vivere altro, che può soggiogare e affascinare ma da cui l'uomo razionale deve tenersi alla larga per

¹³¹ «Sono stato io a provocare la valanga? Certo fui uno dei primi a capire che era necessario provocarla. Non sempre ciò che è necessario ci piace, ma mi ha insegnato in modo indelebile il fatto che, in ottemperanza agli obblighi del mio ufficio, io abbia dovuto decidere non in base al mio interesse personale ma in base a un superiore punto di vista. », *Ibidem.* p. 124.

¹³² «[...] è un uomo singolarmente fatto di parti disuguali», *Ibidem.* p. 81., «quella grande testa dalle guance incavate su un corpo singolarmente sbilenco, in cui nessun arto vuole andare d'accordo con l'altro», *Ibidem.* p. 43.

¹³³ «La parte della sua anima che ama di più continua ad essere legata a Medea, tanto che con una mano, quella che appartiene al re, lavora contro di lei, e con l'altra, quella che porta al cuore quando le si inchina dinanzi, seguita a tentare di attenuare la sventura che le sta apparecchiando. », *Ibidem.* p. 83.

¹³⁴ *Ibidem.* p. 115.

¹³⁵ *Ibidem.* p. 117.

quanto possibile. Parlando del modo di concepire la vita delle donne colche, Acamante parla significativamente di 'affrancamento', un termine che rimanda con tutta evidenza ad un sistema politico e sociale ormai ritenuto obsoleto e superato.

Wenn bei ihnen ein Kind geboren wird, könnte man denken, es sei seine einzige Aufgabe, auf dieser Welt zu sein, und allein dafür gebühre ihm alle Liebe und alle Zuwendung. Das mag ja schön und gut sein, nur ist das natürlich primitiv, und es hat doch keinen Sinn, nach all den Anstrengungen, die man auf sich genommen hat, um sich aus dieser vielleicht warmen, aber doch vor allem beengenden Bruthöhle freizumachen, bei der ersten Gelegenheit wieder in sie zurückzufallen.¹³⁶

L'opposizione totale tra queste due concezioni del mondo e del potere è esplicitato dalla rievocazione dell'assassinio di Ifinoe: una narrazione fredda e distaccata, senza alcuna partecipazione emotiva, in cui Acamante ricorda anche gli eventi che hanno portato all'emarginazione dalla vita politica della regina Merope e l'abbandono di una linea estera orientata alla pace. Soprattutto, la nuova visione patriarcale passa per l'accettazione indiscussa di un nesso logico che solo apparentemente è tale:

Diesen Satz bestritt Medea nicht ganz und gar, nur das wichtige »also« in seiner Mitte lehnte sie ab. Was nützlich sei, müsse nicht unbedingt gut sein. Götter! Wie hat sie mich und vor allem sich selbst mit diesem Wörtchen »gut« gequält!¹³⁷

Man hat in jenem unterirdischen Gang einen Altar aufgerichtet, von Mord zu sprechen ist *also* ungeheuerlich.¹³⁸

Nel primo passo Medea mette esplicitamente in discussione la correlazione tra l'utilità e la bontà di un'azione; nel secondo, il lettore è invitato a compiere la medesima operazione, dal momento che appare chiaro che l'edificazione di un altare non può in nessun modo occultare l'accusa di omicidio, tanto più se la vittima è una ragazzina innocente uccisa in nome del potere.

Nel corso del romanzo, inoltre, si definisce il processo in cui viene rilevata la relatività della conoscenza, evidenziando il fatto che ogni voce ha una componente di opinioni soggettive, di ricordi vaghi, di calunnia deliberata¹³⁹: non è un caso, dunque, che parlando della morte di Ifinoe, Acamante cambi registro espressivo, evocando una terza voce, anonima, che riferisce gli eventi. La presa di distanza è evidente, e risponde, in parte, ad un'ulteriore giustificazione delle azioni compiute, anche se in modo indiretto. Già Agamedea aveva sottolineato

¹³⁶ «Quando da loro nasce un bambino viene da pensare che il suo unico obbligo sia stare al mondo, e che, non foss'altro che per questo, gli spetti tutto l'amore e tutta la dedizione. Cosa che sarà senz'altro bella e buona, solo che ovviamente è primitiva, e non ha senso, dopo tutti gli sforzi per affrancarsi da quel nido forse caldo ma soprattutto opprimente, ricascarci dentro alla prima occasione.», *Ibidem.* p. 113.

¹³⁷ «Giacché tutto dipende da che cosa si considera utile, dunque giusto e buono. Questa frase Medea non la contestò del tutto, respinse solo quell'importante e centrale «dunque». Ciò che era utile non doveva necessariamente essere buono. Dèi! Come ha tormentato me e soprattutto se stessa con quella parolina, 'buono'! », *Ibidem.* p. 114.

¹³⁸ «In quel corridoio sotterraneo hanno eretto un altare, è dunque mostruoso parlare di assassinio. », *Ibidem.* p. 121.

¹³⁹ Cfr. anche Birgit ROSER, *Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*, p. 100-104.

l'importanza per i Corinzi di sentirsi confermati nella loro credenza di vivere nel migliore dei mondi possibili: se però la donna sfruttava questa cognizione per raggiungere i suoi fini, Acamante se ne serve per conservare il potere e manipolare gli eventi – e il passato – a sua discrezione.

Es kann ihr nicht entgangen sein, daß das Wohlleben meiner lieben Korinther direkt davon abhängt, daß sie sich für die unschuldigsten Menschen unter der Sonne halten können. Es ist doch lächerlich, anzunehmen, Menschen würden dadurch gebessert, daß man ihnen die Wahrheit über sie sagt. Mutlos und bockig werden sie dann, zügellos, unregierbar. Insofern entspricht es meiner Überzeugung, daß es richtig, ja das einzig Richtige war, das Opfer der Iphinoe insgeheim zu vollziehen [...].¹⁴⁰

Acamante, in quanto personificazione del Potere, si trova dunque costretto a prendere posizione contro Medea: l'interesse – talvolta perfino un'ammirazione dissimulata – che prova per la donna non può nulla contro le dinamiche di potere che Medea, con la sua ricerca della verità, mette in discussione. Su di lei, la donna barbara che pure stima, dovrà ricadere la violenza della folla: solo in questo modo sarà possibile deviare l'attenzione del popolo dalle ingiustizie e dal malgoverno che regnano a corte, veri colpevoli della carestia e dei mali di Corinto. Medea è dunque condannata a diventare il capro espiatorio di una comunità che non vuole accettare le proprie contraddizioni, per annullare le quali è disposta – ancora una volta- a sacrificare una vittima innocente. Infine, quest'ultimo atto di violenza segna l'avvento definitivo del modello patriarcale: non solo a livello politico la donna – impersonata da Merope e dalla giovane Iphinoe – è destinata ad essere esclusa dalla stanze del potere, ma anche a livello umano sembra prevalere definitivamente una visione del femminile concepita ad uso e consumo del piacere maschile. Non a caso, nei suoi dialoghi con Giasone e Leuco, Acamante mostra di non considerare mai la donna come un soggetto paritario e dotato di una propria individualità: prevale sempre un linguaggio 'cameratesco', in cui la donna fa la parte della preda conquistata – e sfruttata – dall'uomo cacciatore. Anche Agamedea, di cui pure Acamante sembra apprezzare la fredda intelligenza, è giudicata con disprezzo, e Medea – nonostante i sentimenti ambivalenti che l'astronomo nutre per la principessa colca – rimane comunque la "bella selvaggia".

Il destino di Acamante, d'altra parte, risponde perfettamente alla logica del potere così come concepito dal sistema patriarcale. Spazzata via ogni opposizione – anche interna – , circondato da funzionari ubbidienti e timorosi, alla fine del romanzo egli arriva a sostituire Creonte, ormai spezzato dalla morte di Glauce, per identificarsi totalmente nel potere: il pubblico ha ormai preso il sopravvento sul privato. Tuttavia, come per gli altri personaggi del romanzo, il suo è comunque un destino infelice: nonostante le alte cariche e la possibilità di influenzare il corso degli eventi, la sua esistenza è infatti segnata dalla solitudine e dal sospetto, un isolamento che solo Medea era riuscita a rompere per un breve momento.

¹⁴⁰ «Non può esserle sfuggito che il benessere dei miei cari corinzi dipende direttamente al fatto che riescono a considerarsi gli uomini più innocenti di questa terra. È ridicolo pensare che gli esseri umani migliorerebbero se si dicesse loro la verità su loro stessi. In tal caso diventano pusillanimi e caparbi, sfrenati, ingovernabili. Per questo è mia convinzione che fu giusto, anzi, che fu l'unica cosa giusta, compiere segretamente il sacrificio di Iphinoe [...]», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op.cit. p. 120.

Ich konnte dem Kitzel nicht widerstehen, die Einsamkeit und Verschwiegenheit, zu der ich verurteilt bin, zu durchbrechen und diese Frau, die nicht unserer Welt ist, zu einer Art Vertrauten zu machen; es erheiterte mich, daß sie das Geschenk, das ich ihr machte, gar nicht zu schätzen wußte, weil sie es für selbstverständlich hielt.¹⁴¹

L'unica sua consolazione è la speranza di essere ricordato dai posteri, una brama di immortalità che accompagna anche Giasone e che, tuttavia, è portatrice di una finta vita, laddove la vita vera, fatta di nascite e morti, e di un'esistenza attenta anche agli aspetti creaturali e alla consonanza con la Natura, appare ormai affidata a un gruppo ristretto di 'sognatori'¹⁴².

III.6. Glauce, la voce della disperazione

Nella figura di Glauce si riassume «il sacrificio disperato dell'innocente, lo sgomento degli uomini di fronte alla rivelazione del volto tragico e terribile dell'esistenza»¹⁴³. Già in Euripide la giovane è poco più di un fantasma: non solo non compare in scena, ma tutto quello che di lei si conosce viene riferito da altri personaggi. Il tragediografo greco le nega persino un nome, al punto che – in epoche successive – la troveremo chiamata indistintamente Glauce o Creusa. In età moderna il personaggio comincia a reclamare uno spazio maggiore, e spesso compare in veste di deuteragonista di Medea, laddove la barbara della Colchide rappresenta l'irrazionalità, il *furor* della passione, e la giovane principessa l'ingenuità e il candore. La figlia di Creonte è comunque destinata a perire per mano degli artifici di Medea: il veleno di cui sono imbevuti gli abiti nuziali la condannano ad una morte crudele – tanto più atroce quanto più vengono esaltate le qualità della fanciulla in contrapposizione alla violenza della barbara della Colchide. Nel Novecento, con la tragedia di Corrado Alvaro e il film di Pasolini, si introduce la prima, grande novità: Glauce non è più vittima delle arti magiche di Medea (che anzi non si presenta nelle vesti di antagonista), ma si suicida nel momento in cui vede la folla inferocita dare la caccia alla rivale e ai suoi bambini. «Tua figlia si è rifiutata di diventare donna», dice Medea a Creonte nella tragedia di Alvaro – evidenziando la volontà di sottrarsi a un destino che sente come troppo gravoso per lei; Pasolini approfondisce ulteriormente il personaggio di Glauce, conferendole quei caratteri di nevrosi che la spingeranno a lasciarsi cadere nel vuoto. Christa Wolf si spinge ancora oltre: non solo Glauce ha una voce sua propria – per la prima volta, infatti, la sentiamo esprimere i suoi pensieri – ma è dotata anche di una sua fisicità, un carattere di assoluta novità rispetto a tutte le riscritture del mito. Anche nelle elaborazioni moderne, infatti, Glauce appariva sempre come una giovane fanciulla dai tratti graziosi, ma tutto sommato secondari rispetto alla strabordante vitalità di Medea. Nella versione della Wolf, invece, Glauce appare fin da subito segnata dalla propria

¹⁴¹ « Non potei resistere alla voglia di infrangere la solitudine e la riservatezza cui sono condannato, e di fare di quella donna, che non è del nostro mondo, una specie di confidente; mi rallegrava che non fosse in grado di apprezzare il dono che le facevo, perché lo considerava ovvio. », *Ibidem*. p. 114.

¹⁴² *Ibidem*. p. 116.

¹⁴³ Giorgio IERANÓ, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, op. cit. p. 193.

fisicità¹⁴⁴: la sua malattia, di origine psicosomatica, colpisce infatti anche il corpo, peggiorando inevitabilmente la percezione che la giovane ha di sé.

Welcher Mann, und sei es der Vater, berührt gerne die blasse un-reine Haut, das dünne schlaffe Haar oder die linkischen Glieder eines Mädchens, und sei es die Tochter, nicht wahr, es ist ja meine früheste Gewissheit, daß ich häßlich bin [...]¹⁴⁵

I pensieri di Glauce, le sue paure così come i suoi desideri, appaiono fin da subito orbitanti all'interno di una costellazione familiare che vede al centro Creonte – il padre – come figura autoritaria e Merope – la madre, di cui però si parla sempre in termini di assenza e abbandono. Parlando di Creonte, Glauce esprime subito una paura e un'inquietudine di fondo; non solo la figlia lo chiama spesso per nome, come a volerne rinnegare la componente genitoriale, ma emerge dalle sue frasi spezzate il desiderio di attenzione affettiva – attenzione che evidentemente Creonte le nega – cui si unisce una sorta di sfida all'autorità paterna. Così, ricordando uno scontro con il padre, Glauce rievoca anche i complessi sentimenti che prova per lui:

[...]ja wo sind wir denn, schrie er, kann denn hier jeder machen, was er will, ich werfe dieses Weib zur Vordertür hinaus, und zur Hintertür läßt meine Tochter sie wieder herein; Kreon packte mich bei den Schultern und schüttelte mich, mein Vater faßte mich an, das hatte es noch nie gegeben, das war Angst und Freude zugleich. Es war mir geglückt, ich hatte ihn so weit gebracht, er faßte mich an; das müßte sie sehen, dachte ich, ihr, die ich nicht mehr sehen sollte, ihr, die mir die Angst vor dem Vater hatte nehmen wollen, ihr wollte ich zeigen, daß ich nur eine mit Angst vermischte Freude an ihm haben konnte.¹⁴⁶

Il linguaggio di Creonte, così come riportato da Glauce, caratterizza immediatamente la figura di un padre-padrone, totalmente cieco di fronte ai bisogni della figlia. Anche il rapporto con la madre, d'altra parte, è segnato dalla stessa commistione di sentimenti: l'omicidio della sorella Ifinoe pare segnare, infatti, una cesura nel rapporto con Merope, altrimenti ricordata con affetto. La madre è descritta come una bella donna, dai riccioli nerissimi¹⁴⁷ - una descrizione che la accomuna, non a caso, alla madre di Medea, Idia, anch'egli destinata a subire l'assassinio di un figlio in nome del potere. Guidata dalla voce di Medea, Glauce rivede la violenta discussione tra i suoi genitori:

¹⁴⁴ Margherita RUBINO, *Medea contemporanea – Lars Von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici*, op. cit. p. 111.

¹⁴⁵ «Quale uomo, sia pure il padre, tocca volentieri, non è vero? la smorta pelle impura, i cascanti capelli sottili o le membra goffe di una ragazza, e sia pure la figlia, la primissima certezza che ho avuto è di essere brutta. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op.cit. p. 130.

¹⁴⁶ «[...] ma dove siamo , urlò, qui tutti fanno i comodi loro, io caccio quella donna dalla porta e mia figlia la fa rientrare dalla finestra; Creonte mi afferrò per le spalle e mi scrollò, mio padre mi stava toccando, non era mai accaduto, fu paura e gioia nello stesso tempo. C'ero riuscita, l'avevo portato al punto di toccarmi; dovrebbe vederlo, pensavo, perché a lei che non dovevo più vedere, a lei che voleva togliermi la paura del padre, a lei volevo mostrare che da lui potevo avere solo gioia mescolata a paura. », *Ibidem*, p. 132.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 138.

[...]ich sah den Mann, auf den die Mutter losging, der sie beim Namen rief und versuchte, sie sich vom Leib zu halten, sie zerkratzte ihm das Gesicht mit den Nägeln. Wer war dieser Mann, Glauke. Der Mann der Mann, welcher Mann. Ruhig, Glauke, ganz ruhig, sieh hin. Der Mann war der König. Der Vater.¹⁴⁸

La lite segna l'allontanamento della madre dal palazzo, un allontanamento che Glauce vive come un abbandono e come una conferma del fatto che la sorella morta fosse la "preferita" tra le due figlie. La percezione alterata di Glauce non lascia trapelare nessun indizio sul reale svolgimento dei fatti: al lettore può apparire convincente sia l'ipotesi di una regina ormai definitivamente spodestata, costretta suo malgrado a vivere in semi-reclusione in un'ala lontana del palazzo, sia l'ipotesi di un respingimento della figlia come mezzo per salvaguardare, almeno lei, dalla violenza perpetrata dal potere – un potere che non aveva esitato a sacrificare la sorella maggiore. Nessuna di queste due possibilità raggiunge la coscienza di Glauce che, ancora bambina, si vede rifiutare l'amore della madre. Al contrario, Medea intuisce da subito che la violenta eruzione cutanea che sfigura il corpo della giovane non è che un mezzo disperato per richiamare su di sé l'attenzione della madre:

Nach jenem wüsten Streit mit dem Vater, dessen Zeugin ich als kleines Kind gewesen war, zog meine schöne Mutter sich von mir zu-rück, es war, als meide sie jede Berührung mit mir. Bald war ich über und über von einem Hautausschlag bedeckt, der juckte und quälte mich, da kam die Mutter wieder und machte mir Umschläge aus Milch und Quark, und sie sang mir Lieder vor, die mir jetzt wieder einfielen, aber zeigte sie mir denn ihr wahres Gesicht, hatte sie nicht immer schon die andere mir vorgezogen.¹⁴⁹

L'ombra di Ifinoe, la sorella maggiore amata e invidiata, incombe sul rapporto di Glauce con i genitori: la sua morte segna infatti il distacco della madre e il prevalere definitivo della figura paterna – figura che sembra plasmare, a un certo punto, l'immagine stessa di Merope agli occhi della figlia.¹⁵⁰ Dalle frasi contorte di Glauce si ricostruiscono anche gli ultimi istanti prima dell'omicidio di Ifinoe: così, il racconto freddo e impersonale di Acamante viene integrato dalla narrazione partecipe della sorella minore, nella quale emozioni, paure, sentimenti infantili e improvvisi attacchi di panico si accavallano in un flusso continuo di ricordi e sensazioni.

[...]und nun sah ich das Bild wieder vor mir, das ich so lange vergessen hatte, die Schwester, schmal, blaß, in einem weißen Kleid inmitten eines Trupps von Männern, Bewaffnete, das wunderte mich, zwei vor ihr, zwei, die sie in die Mitte genommen hatten und sie an den Oberarmen hielten oder vielleicht auch stützten, [...]Und dann, sagte ich, als sie ein paar Schritte an mir vorbei waren, dann drehte sich die Schwester um und lächelte. Sie lächelte so, wie ich mir immer gewünscht hatte, daß sie

¹⁴⁸ «[...]e io vidi l'uomo su cui la madre si scagliava, che la chiamava per nome e cercava di allontanarla da sé, ma lei gli graffiava la faccia con le unghie. Chi era quell'uomo, Glauce. L'uomo l'uomo, che uomo. Calma, Glauce, molto calma, guarda. L'uomo era il re. Il padre. », *Ibidem*, p. 139.

¹⁴⁹ «Dopo quella selvaggia lite col padre, di cui ero stata testimone da piccola, la madre si era ritratta da me, era stato come se con me evitasse qualunque contatto. Presto mi ero completamente ricoperta di un'eruzione cutanea, che mi dava prurito e mi tormentava, allora la madre era tornata e mi aveva fatto degli impacchi, di latte e ricotta, e mi aveva cantato canzoni che ora mi tornavano in mente, ecco che mi mostrava il suo vero volto, non mi aveva sempre preferito l'altra? », *Ibidem*, p. 142.

¹⁵⁰ «Turon meint, sie ist nicht ganz richtig im Kopf, und das glaube ich, das sehe ich ja, das habe ich ja beim Festessen gesehen an der Tafel, als sie wie eine Mumie neben dem Vater saß, der einem leid tun konnte mit dieser Königin, und als sie mich nicht einmal ansah, nicht einmal den Kopf nach mir umdrehte, geschweige nach mir fragte [...]», *Ivi*.

mich an-lächeln möge, ich glaube, sagte ich, sie nahm mich zum erstenmal wirklich wahr, ich wollte ihr nachlaufen, aber irgend etwas sagte mir, daß ich das nicht durfte, [...]Dann den Schrei der Mutter. Wie ein Tier, das geschlachtet wird, ich höre sie wie-der, sagte ich weinend. Ich weinte, weinte und konnte nicht aufhören, sie, die Frau, hielt meine Schultern fest, die sich schüttelten wie im Fieber, sie schwieg, ich sah, auch sie weinte.¹⁵¹

Se le eruzioni cutanee che sfigurano il corpo di Glauce sono legate al complesso legame con la madre, le 'crisi di debolezza' – espressione usata a corte per nominare gli attacchi di epilessia che colpiscono la giovane – si ricollegano invece alla morte di Ifinoe. Il tentativo di rimozione dell'accaduto ha come conseguenza l'amplificazione del ricordo a livello dell'inconscio: «lì le cose dimenticate erano cresciute mentre diventava grande, una macchia scura che aumenta...»¹⁵².

Medea, che Glauce evita di nominare direttamente, salvo nella chiusa finale, quando è ormai in preda alle convulsioni, assume quindi i contorni di una moderna terapeuta, in grado di guidare la giovane tra gli oscuri labirinti dei suoi ricordi. Quello che la ragazza interpreta, a posteriori, come una manipolazione ben calcolata, non è che un tentativo per liberare la giovane dai suoi attacchi di epilessia, non agendo sul male in sé ma sulle cause che ne sono all'origine. Così Glauce accompagnata da Medea riesce ad attraversare il cortile e a passare accanto al pozzo – evidente simbolo della psiche – aggrappandosi metaforicamente alla corda che la donna le tende: « sie [Medea] warf mir das Seil zu, an ihren Fragen sollte ich mich hinablassen, sie wollte mich vorbeiführen an den gefährlichen Stellen, die ich alleine nicht passieren konnte [...] »¹⁵³.

Glauce, che appare vittima della sua stessa disperazione, ribalta completamente il canone classico che la vuole funzionale alla vendetta di Medea: Christa Wolf, infatti, si serve degli scarni elementi presenti nella tragedia euripidea per descrivere il rapporto salvifico che lega la giovane corinzia alla barbara della Colchide, reinterpretando ancora una volta i moduli del mito per creare un personaggio nuovo, anticonvenzionale anche nel rapporto con le altre 'voci' del testo.

¹⁵¹ «[...] e ora vedevo di nuovo davanti a me l'immagine che avevo dimenticato per tanto tempo, la sorella, esile, pallida, con una veste bianca in mezzo a un gruppo di uomini armati, ciò mi sorprese, due davanti a lei, due che l'avevano messa al centro e la tenevano per le braccia, o forse la sorreggevano, [...] E poi, dissi, quando mi ebbero oltrepassato di qualche passo, poi la sorella si girò e sorrise. Sorrise come avevo sempre desiderato che mi sorrisse, credo, disse, che per la prima volta si accorgesse veramente di me, volevo correrle dietro ma qualcosa mi disse che non mi era lecito. [...]Poi l'urlo della madre. Come una bestia che viene macellata, lo sento di nuovo, dissi piangendo. Piangevo, piangevo e non riuscivo a smettere, lei, la donna, mi teneva ferme le spalle che erano squassate come per la febbre, taceva, vidi che piangeva anche lei.», *Ibidem*, p. 149.

¹⁵² *Ibidem*, p. 138.

¹⁵³ «[...] dovevo calarmi appesa alle sue domande, [Medea] voleva condurmi davanti ai posti pericolosi dove da sola non riuscivo a passare [...]», *Ibidem*, p. 137. L'immagine della corda e del pozzo quale raffigurazione della psiche è ripresa anche in un passo precedente: « [...] ich solle mir die Zeit nehmen und mir ein Herz fassen und mich an einem inneren Seil — sowas könne man sich nämlich vorstellen — hinunterlassen in die Tiefe in mir, die ja nichts anderes sei als mein vergangenes Leben und meine Erinnerung daran.», *Ibidem*, p. 135.

Come in Euripide, Glauce è innamorata di Giasone¹⁵⁴. Tuttavia, il legame tra i due personaggi appare più complesso di quello presentato dalla tragedia greca, in cui il matrimonio con la figlia del re è visto in un'ottica funzionale alla carriera politica dell'eroe. Non che manchi questa componente pragmatica, anzi: nei discorsi tra Creonte e Acamante appare evidente che la giovane Glauce non è che una pedina per rafforzare unioni territoriali e trattati commerciali, l'ennesima vittima di un potere maschile volto a conservare il proprio status. Tuttavia, i sentimenti che si nascondono dietro a questo legame di convenienza, trovano nel romanzo della Wolf un posto particolare. Viene evocato, ad esempio, il momento in cui Glauce vede Giasone per la prima volta, e ne rimane folgorata¹⁵⁵, così come il primo incontro tra i due:

Sie kommt zu sich, sagte eine weiche besorgte männliche Stimme, mein Blick fiel auf ein schönes Gesicht, das sich über mich beugte, in zwei unbeschreiblich blaue Augen, Jason. Ich sah ihn wie zum erstenmal, ich lauschte dem Klang seiner Stimme, wie er sich mit der Frau um mein Wohlergehen sorgte, ich habe keine Worte dafür, wie mir da zumute wurde, ich stand auf, es ging mir besser und schlechter zugleich, es war ja nicht möglich, mein Begehren auf den Mann zu richten, der dieser Frau gehörte, und es war ja nicht möglich, da-von abzulassen.¹⁵⁶

Per Glauce, il rapporto con Giasone assume i tratti di una cotta adolescenziale: benché la presenza di Medea le impedisca di manifestare apertamente i suoi sentimenti, non mancano infatti i sospiri e i vagheggiamenti sull'uomo e sul loro futuro insieme¹⁵⁷. Attraverso i pensieri su Giasone, la Wolf mette in luce un aspetto del personaggio che si era già intuito nel rapporto con Creonte: Glauce – benché vittima a sua volta – appare infatti complice di quel potere maschile che non esita a esercitare la violenza pur di raggiungere i suoi scopi¹⁵⁸. Privata di figure femminili di riferimento – ad eccezione di Medea, con la quale, però, il rapporto è troppo complesso per esserle d'aiuto – Glauce appare sospettosa e diffidente rispetto al mondo femminile¹⁵⁹. Incapace di affrontare il padre, costretta a vivere su di sé la sofferenza legata alla sopraffazione del potere maschile, la giovane donna è però indotta all'omertà quando quel silenzio appare un mezzo per raggiungere il suo obiettivo.

¹⁵⁴ Euripide, *Medea*, op. cit. vv. 1146. «la signora...posava uno sguardo ardente su Giasone.»

¹⁵⁵ «etwas zerriß in mir.», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op.cit. p. 133.

¹⁵⁶ «Sta tornando in sé, disse una morbida preoccupata voce maschile, lo sguardo mi cadde su un bel viso curvo su di me, dentro due occhi indescrivibilmente azzurri, Giasone. Lo vidi come per la prima volta, ascoltai il timbro della sua voce, quanto si preoccupava insieme alla donna per la mia salute, non ho parole per ciò che provai, mi alzai, mi sentivo meglio e nello stesso tempo peggio, non era possibile rivolgere il mio desiderio all'uomo che apparteneva a quella donna, e non era possibile rinunciarvi.», *Ibidem*. p. 139-140.

¹⁵⁷ «Aber kann eine wie ich ein Geschenk der Götter zurückweisen, muß ich nicht die Brosamen auflesen, die mir vom fremden Tisch zufallen, sie schmecken bitter, aber doch auch süß, um so süßer, je weiter er sich von mir entfernt, dann ist er in meinen Gedanken bei mir, redet mit mir, wie er nie mit mir geredet hat, berührt mich, wie er mich nie berühren wird, verschafft mir ein Glück, das ich nicht kannte, ach Jason.», *Ibidem*. p. 144.

¹⁵⁸ Cfr. Giorgio IERANÓ, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, op. cit. p. 194.

¹⁵⁹ Non a caso, sempre a scopo terapeutico, Medea le affianca Arinna – «era la prima volta che una donna si confidava con me.», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op.cit. p. 136. – e le presenta Aretusa, la cui dolcezza e indipendenza affascinano la giovane Glauce.

Die Frau wird untergehen, und das ist gut so. Jason wird bleiben. Korinth wird einen neuen König haben. Und ich werde meinen Platz neben diesem König einnehmen und werde vergessen, vergessen, endlich wie-der vergessen dürfen.¹⁶⁰

Dal canto suo, Giasone è forse meno opportunista di quanto la tradizione lo rappresenti. Il matrimonio con Glaucè è, a tutti gli effetti un matrimonio di interesse, ma la psicologia del personaggio è indagata più a fondo, mostrando – novità nel panorama delle riscritture su Medea – la riluttanza dell'eroe a congiungersi con la pallida e fragile giovane che le si presenta davanti. « Chi le dice che le farò fare un figlio, a questa povera Glaucè, quando sarà mia moglie » - si chiede Giasone osservando, con tipico sguardo maschile: « Non è proprio una voglia traboccante ad assalirmi quando le sento le ossa sotto gli abiti neri senza forma »¹⁶¹.

Il tema degli abiti, che si ricollega alla descrizione di una Glaucè sgraziata e priva di fascino, viene rielaborato dalla Wolf sulla scia della tradizione classica: se il mito affidava la vendetta di Medea proprio al dono delle vesti avvelenate, portatrici di morte, la riscrittura moderna affida invece ai tessuti colorati il tentativo di salvare la giovane donna dalla sua nevrosi. In poche righe, infatti, la Wolf sintetizza il desiderio di vita che anima la figlia di Creonte e il potere terapeutico che proviene dal gruppo di donne, descrivendo un quadro ricco di colori e pervaso da un modello di quotidianità fortemente positivo:

[...]warum, sagte sie, willst du dein ganzes Leben unter diesen schwarzen Tüchern ersticken, sie zog mir die schwarzen Kleider aus, die ich trug, solange ich denken kann, sie brachte Arinna mit, die Tochter von Lyssa, die hatte Webstücke bei sich, wie nur die Frauen aus Kolchis sie herstellen, Farben, die mir die Augen weiteten, sie hielten mir die Stoffe an, sie führten mich vor einen Spiegel, aber das ist nichts für mich, sagte ich, sie lachten bloß, ein bestimmtes leuchtendes Blau sollte es sein, das hebt, sagte Arinna, mit Goldborte um den Hals und auf den Rock-saum. Sie nähte mir die Kleider; die beiden mußten viel reden, daß ich sie dann auch trug, mit niedergeschlagenen Augen rannte ich durch die Gänge, einer von den jungen Köchen erkannte mich nicht und piffte hinter mir her, unerhört, unerhört und wunderbar, ach wie wunderbar. [...] ¹⁶²

Tutti gli elementi presenti in Euripide (il dono delle vesti, l'amore per Giasone, l'attacco del male, la morte) sono quindi ripresi da Christa Wolf, conferendo un significato diverso agli episodi e creando per la prima volta un personaggio dotato di una propria autonomia narrativa. La morte di Glaucè, simile in questo ad altre riscritture novecentesche, non è causata da Medea ma assume i contorni del suicidio: se in Pasolini e in Alvaro la giovane

¹⁶⁰ «La donna perirà, ed è bene così. Giasone resterà. Corinto avrà un nuovo re. E io prenderò posto accanto a questo nuovo re e dimenticherò, dimenticherò, finalmente potrò di nuovo dimenticare.», *Ibidem*. p. 146.

¹⁶¹ *Ibidem*. p. 206.

¹⁶² «[...] perché mai, lei diceva, vuoi soffocare tutta la vita sotto questi panni neri, e mi tolse le vesti nere che indosso da quando ho l'età della ragione, condusse con sé Arinna, la figlia di Lissa, che aveva portato dei tessuti come solo le donne della Colchide ne producono, colori che mi rallegrarono gli occhi, e mi poggiarono addosso le stoffe, mi portarono davanti a uno specchio, ma non fa per me, dissi, risero, doveva essere un certo azzurro vivo, risalta, disse Arinna, con galloni d'oro intorno al collo e sull'orlo della veste. Lei mi cucì gli abiti; le due faticarono a convincermi perché li indossassi, corsi per i corridoi a occhi bassi, uno dei giovani cuochi non mi riconobbe e mi fischiò dietro, inaudito, inaudito e meraviglioso, ah quanto meraviglioso [...], *Ibidem*. p. 131.

donna si buttava dalle mura del palazzo, nel romanzo della Wolf Glauce si getta nel pozzo del cortile, quello stesso pozzo che era stato teatro dello scontro tra i genitori in seguito all'assassinio di Ifinoe. Priva della guida di Medea e incapace di calarsi lungo la corda della sua psiche, Glauce soccombe sotto il peso del rimosso, del senso di colpa e di un presente che, pur non avendo la forza di combattere, non può comunque tollerare. La sua morte, raccontata da Leuco, lascia affiorare, ancora una volta, quella denuncia delle mistificazioni del potere che, con la sua violenza, si lascia dietro una lunga scia di vittime:

Man legte die leblose Gestalt der Königin vor die Füße, ich sah sie niederknien und sich den Kopf der Tochter in den Schoß legen. So verharrte sie, lange, und nach und nach breitete sich eine Stille aus, wie ich sie dort noch nie gehört habe. Mir war, als berge dieses Schweigen etwas wie Trauer und Gerechtigkeit in sich für alle die Opfer, die die verblendeten Menschen auf ihrem Irrgang hinter sich lassen.¹⁶³

III.7. Leuco, il distacco del sopravvivate

Leuco, così come Acamante e Agamedea, appartiene all'insieme dei personaggi creati dalla Wolf e non presenti nel mito classico. Il suo nome, dal greco λευκος vuol dire letteralmente "bianco", un nome che lascia presagire la presa di posizione neutrale negli scontri che lacereranno Corinto¹⁶⁴, ma anche una naturale tendenza all'empatia – il bianco, infatti, riunisce e annulla in sé tutti gli altri colori - che porta questo personaggio a comprendere sia l'atteggiamento di Medea sia quello dei suoi concittadini:

So wenig ich wahrhaben möchte, was diese Prüfung ergibt, ich finde keine einzige der Untaten der letzten Zeit, deren Zeuge ich war, bei der ich nicht beide Seiten verstanden hätte. Nicht entschuldigt, das nicht, aber verstanden. Die Menschen in ihrer Verblendung. Wie ein Makel kommt mir dieser Zwang zu verstehen vor, den ich nicht loswerden kann und der mich absondert von den anderen.¹⁶⁵

Definito da Acamante come 'la coscienza di Corinto'¹⁶⁶, il personaggio di Leuco si muove in uno spazio ben definito: se Corinto è strutturata su una base verticale, alla cui estremità inferiore, celati allo sguardo dei più, si trovano i sotterranei del palazzo, l'osservatorio astronomico si pone all'estremo opposto, dominando dall'alto l'intera città. È da questa torre, dal suo parapetto, che Leuco osserva la città brulicante di vita, la dolce e ingannevole luce dei tramonti, i carri dei monatti con il loro carico di morti a causa della peste. La torre,

¹⁶³ «Deposero la figura inanimata ai piedi della regina, la vidi inginocchiarsi e mettersi in grembo la testa della figlia. Così rimase ferma, a lungo, e a poco a poco si diffuse un silenzio che in quel luogo non avevo mai udito. Mi parve come se quel silenzio nascondesse in sé una specie di tristezza e di giustizia per tutte le vittime che gli esseri umani ciecamente si lasciano dietro quando sono sulla strada sbagliata.», *Ibidem*. p. 215-216.

¹⁶⁴ Cf. Eleni GEORGIOPOLOU, *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea.Stimmen*, op. cit. p. 139 e Martin BEYER, *Das System der Verknennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, op. cit. p. 103.

¹⁶⁵ «Tanto più esamino la mia anima tanto meno desidero ammettere ciò che la mia anima mi prova, che non trovo un solo misfatto cui ho assistito negli ultimi tempi, in relazione al quale io non abbia capito entrambe le parti. Non scusato, questo no, ma capito. Gli esseri umani col loro accecamento. Questa coazione a capire mi sembra un vizio da cui non riesco a liberarmi e che mi isola dagli altri.», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op.cit. p. 211.

¹⁶⁶ *Ibidem*. p. 127.

osservatorio privilegiato ma lontano dalla partecipazione attiva, è il simbolo stesso di questa figura di intellettuale, che guarda dall'alto l'avvicinarsi degli eventi, perfettamente consapevole di quanto sta succedendo, senza tuttavia fare nulla per impedirlo¹⁶⁷.

Dai discorsi di Leuco, più che da quelli di Acamante, affiorano i perversi meccanismi del potere: benché se ne tenga in disparte, infatti, il secondo astronomo di corte riesce a prevedere l'esito delle tensioni che attraversano il palazzo, a capirne gli intrighi e ad anticiparne le conseguenze – una qualità questa, che non riguarda solo il presente, ma anche gli eventi più remoti della storia di Corinto¹⁶⁸. Leuco e Acamante, accomunati dalla stessa professione, si dimostrano entrambi profondi conoscitori dell'animo umano e, in particolare, delle reazioni della folla nei momenti di crisi. Acamante, tuttavia, è un personaggio nettamente negativo, perché questa sua conoscenza dell'animo umano viene usata strumentalmente per influenzare la corte – interpretando in modo arbitrario le mappe astrali per assicurarsi il favore di Creonte – o per istigare la folla dei Corinzi, persuadendola ad inseguire Medea per le vie della città. Più ambiguo, invece, il giudizio dell'autrice su Leuco: il suo personaggio si muove nella sfera del non-detto, e il suo discorso è costellato di interrogativi sull'opportunità o meno di far parte gli altri – fosse anche gli amici – delle sue intuizioni. «Medea dice che sono un uomo che teme il dolore»¹⁶⁹, osserva, e con assoluta lucidità elenca nel corso dei suoi due monologhi le strategie di sopravvivenza messe in atto per convivere con la brutalità del potere. Perché, in fondo, *Medea. Stimmen*, può anche essere letto come un romanzo sull'adattamento al Potere e sulle nevrosi che questo implica – basti pensare alla figura di Glaucè, o al personaggio di Giasone. L'adattamento di cui parla Leuco, però, non è scevro da implicazioni di ordine morale: esso infatti include la connivenza con quelle stesse strutture che si temono o si disprezzano, rendendo tutte le Voci più o meno complici rispetto alla vicenda narrata.

Ciascuno dei personaggi porta a suo modo una responsabilità [...] Io cercavo appunto di illustrare una situazione nella quale è impossibile non avere colpa.¹⁷⁰

Leuco non finge davanti a se stesso: con assoluta lucidità si rende conto della sua impotenza e del timore per la propria incolumità. Abituato, come tutti i Corinzi, a vivere nello spavento e a paventare ogni cambiamento come apportatore di sventura, Leuco è persino disposto, in nome di un 'quieto vivere' a farsi da parte, a sminuire le proprie doti di astronomo in favore

¹⁶⁷ «Das ist mein Los, alles mit ansehen zu müssen, alles zu durchschauen und nichts tun zu können, als hätte ich keine Hände. Wer seine Hände gebraucht, muß sie in Blut tauchen, ob er will oder nicht. Ich will keine blutigen Hände haben. Ich will hier oben auf der Terrasse meines Turmes stehen und bei Tag das Gewimmel da unten in den Gassen von Korinth betrachten und bei Nacht meine Augen baden in der Dunkelheit des Himmels da oben, auf dem nach und nach die einzelnen Sternbilder hervortreten wie vertraute Gefährten.», Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op.cit. p. 153, Cfr. anche Anna Chiarloni in *Christa Wolf all'Università di Torino*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 75.

¹⁶⁸ « [...] daß ich damals als junger Mensch in seinem Vorzimmer gesessen und vieles erlauscht habe, was ich nicht gleich verstand, und als ich es verstand, als sich mir aus bizarren Einzelteilen endlich ein Bild zusammensetzte, vor dem ic erstarrte, da war es zu spät. », *Ibidem*. p. 165.

¹⁶⁹ *Ibidem*. p. 154.

¹⁷⁰ Christa WOLF in *Christa Wolf all'Università di Torino*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 76.

di Acamante. Le sue strategie di sopravvivenza consistono nel mimetizzarsi con la vita del palazzo, lasciando che altri orbitino nelle sfere del potere ed evitando nel contempo – per usare la sua stessa terminologia astrale¹⁷¹ – di finire nelle zone periferiche di pericolo. Per la terza volta, dopo i monologhi di Agamedea e Acamante, la Wolf riflette sulle modalità di annullamento dell'identità per influenzare i centri decisionali e salvaguardare nel contempo la propria esistenza.

[...] Ich meine ganze Erfahrung, meine ganze Klugheit, meine ganze List zusammennehmen muß und auch jene Fähigkeit brauche, die sie an mir verabscheut und die ich an mir nicht liebe, die Fähigkeit, zu schweigen und mich wegzugucken. [...] Ich Sorge dafür, daß Akamas davon über-zeugt sein kann, er, niemand anders als er habe diese Voraussagen gemacht, sie seien ihm im Traum erschienen, ich muß mein Licht unter den Scheffel stellen, da-mit sein Stern um so heller strahlen kann.¹⁷²

La paura e la prudenza sono i due atteggiamenti che contraddistinguono il personaggio di Leuco, almeno fino a quando il dolore per la morte dell'amata e il disgusto per le lotte di potere rendono insostenibile la posizione assunta fino a quel momento. Forse, tra tutti i personaggi del romanzo, Leuco è colui che più si avvicina a una certa rappresentazione degli intellettuali nella DDR, incapaci di prendere apertamente posizione ma tragicamente consapevoli delle storture della società in cui vivono. Ancora nel 1996 la Wolf ribadiva questo parallelo, difendendo in un certo senso l'inadeguatezza del personaggio di fronte al momento storico:

Prendiamo ad esempio gli anni Settanta: nella DDR sarebbe stato possibile assumere comportamenti incredibilmente eroici dopo il caso Biermann, e chi lo ha fatto è finito in prigione. Ma l'esplosione di quanto è accaduto nel 1989, le decine e le centinaia di migliaia di persone per strada, quello è stato possibile solo allora. [...] In realtà è questa la grande arte del politico: individuare il momento giusto. E Leuco non sa farlo; in questo senso è davvero un intellettuale.¹⁷³

Il riferimento agli anni Settanta, contrapposti all'anno della *Wende*, non è casuale: nel sentimento di impotenza che lacera il personaggio di Leuco, diviso tra l'affetto che prova per Medea e la sua incapacità di agire si ritrovano, infatti, alcune caratteristiche della protagonista di *Was bleibt*, un racconto che per sua natura risente sia del clima successivo al caso Biermann sia di quello post-unificazione. La scrittrice tenuta sotto sorveglianza dalla Stasi è un personaggio certamente più positivo del pavido Leuco – che Christa Wolf definisce comunque 'simpatico' – eppure, quando una giovane autrice le presenta un manoscritto in cui descrive le violenze subite in carcere, il lettore ritrova lo stesso sentimento di partecipazione, impotenza e lucidità che caratterizzano Leuco:

¹⁷¹ Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op.cit. p. 158.

¹⁷² "Devo ricorrere a tutta la mia esperienza, tutta la mia saggezza, tutta la mia astuzia, e che ho bisogno anche di quella capacità che lei detesta in me e che in me io non amo, la capacità di tacere e di sottrarmi. [...] Faccio sì che Acamante possa convincersi che lui, nessun altro che lui, ha fatto quelle profezie, che gli sono state mandate in sogno, sono costretto a mettere la mia fiaccola sotto il moggio per lasciare che brilli di più la sua stella", *Ivi*.

¹⁷³ Christa WOLF in *Christa Wolf all'Università di Torino*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 76.

In Zeiten wie diesen, ging es mir flüchtig durch den Kopf, werden alle unsere Schwächen wach, oder unsere Stärken werden zu Schwächen. [...] Ich sagte, was sie da geschrieben habe, sei gut. Es stimme. Jeder Satz sei wahr. Sie solle es niemandem zeigen. Diese paar Seiten könnten sie wieder ins Gefängnis bringen.[...] Ich mußte jetzt, falls es möglich war, diesem Mädchen Angst einjagen. [...]Das Mädchen hatte ein Einsehen. Sie wolle sieh doch nicht ins Verderben stürzen. Nur habe sie es eben gern, et-was aufzuschreiben, was einfach wahr sei. Und dies dann mit anderen zu bereden. Jetzt. Hier. Das Mädchen, dachte ich, ist nicht zu halten.¹⁷⁴

Come la scrittrice famosa, protetta dalla sua notorietà, anche Leuco non può che provare una sollecita preoccupazione per la persona che gli sta di fronte. Apparentemente incurante del pericolo che corre restando in città, raggianti d'amore per Oistros, Medea incarna lo stesso desiderio di verità che spingeva la giovane autrice di *Was bleibt* ad affidare ad un manoscritto i ricordi delle vessazioni subite in prigione. Ancora, l'intellettuale affermata e l'esordiente sono seporate da un'esperienza fondamentale: «Carcere, era questa la parola che rendeva problematica la nostra affinità»¹⁷⁵. Allo stesso modo, la paura della morte è il discrimine tra Leuco, al sicuro nella sua torre, e Medea, incapace di tacere di fronte alla crudeltà di un sacrificio umano, anche se questo può mettere in pericolo la sua stessa vita.

L'atteggiamento di paralisi che caratterizza Leuco è motivato, oltre che dalla paura per la propria incolumità, da una sostanziale sfiducia nel risultato delle azioni umane: conscio della propria impotenza di fronte ad eventi più grandi di lui, egli è l'esempio tangibile di quello stesso 'indurimento' di cui parlava Medea a proposito degli uomini di Corinto, impermeabili alle emozioni e a ogni forma di messa in discussione delle proprie abitudini. In questo senso, l'incontro con Medea e la complicata relazione con Aretusa hanno una funzione benefica, perché squarciano il velo che finora non permetteva il manifestarsi di sentimenti quali l'amore o l'amicizia. Il rapporto con le due donne, inoltre, ha la funzione di risvegliare la coscienza di una responsabilità individuale rispetto alla vicenda:

Nun sitze ich da und muß mir sagen, auf dieser Fähigkeit, Unerträgliches zu ertragen und weiterzuleben, weiter zu tun, was zu tun man gewöhnt ist, auf dieser unheimlichen Fähigkeit beruht der Bestand des Menschengeschlechts. Wenn ich das früher sagte, waren das Worte eines Zuschauenden, denn man ist Zuschauer, solange kein Mensch einem so nahe ist, daß sein Unglück einem das Herz zerreißt.¹⁷⁶

¹⁷⁴ « In tempi come questi, mi passò fuggevolmente per la mente, si risvegliano tutte le nostre debolezze, o la nostra forza diventa debolezza. [...] Dissi che ciò che aveva scritto era buono. Andava bene. Ogni frase era vera. Non doveva mostrarlo a nessuno. Quelle poche pagine avrebbero potuto portarla di nuovo in prigione. [...] Ora dovevo mettere paura a quella ragazza, ammesso che ciò fosse possibile. [...] La ragazza era ragionevole. Non voleva mica rovinarsi. Solo che le piaceva scrivere di ciò che semplicemente era vero. E poi di parlarne con altri. Ora. Qui. Non è possibile, pensai, fermare la ragazza. Non possiamo salvarla, né corromperla. Faccia quello che deve fare, e ci lasci alla nostra coscienza.», Christa WOLF, *Was bleibt*, op. cit. p. 278-271.

¹⁷⁵ «Prigione, era la parola che metteva in discussione la nostra affinità.», Christa WOLF, *Was bleibt*, op. cit. p. 268.

¹⁷⁶ «Ora me ne sto qui seduto e sono costretto a dirmi che proprio su questa capacità di sopportare l'insopportabile, e tuttavia continuare a vivere, e tuttavia continuare a fare ciò che si è abituati a fare, proprio su questa sinistra capacità si fonda la stabilità del genere umano. Quando me lo dicevo in passato, erano parole

Nel momento in cui, grazie ad una nuova dimensione dei rapporti umani non più improntata alla diffidenza o all'opportunismo, si rompe il velo di indifferenza e di timore che avevano circondato il personaggio, Leuco si abbandona persino ad episodi di coraggio, arrivando ad accusare direttamente Acamante di aver aizzato la folla contro Medea¹⁷⁷ e mostrandosi incurante dei pettegolezzi sulla sua relazione con Aretusa¹⁷⁸.

Nel secondo monologo tuttavia, il sentimento di impotenza che aveva caratterizzato il personaggio, cede all'amarezza e all'indifferenza: complice la morte dell'amata, l'esilio di Medea e la distruzione del *locus amoenus* dove il gruppo di amici era solito riunirsi, Leuco è costretto a fare i conti con se stesso e con la sua scelta di non aver preso posizione. Pienamente consapevole del fatto che il suo silenzio lo porta ad essere incluso tra i colpevoli della sorte di Medea, dolorosamente conscio della possibilità di non essere più amato da Aretusa proprio a causa della sua defilarsi rispetto agli eventi, Leuco appare infine come una figura profondamente lacerata:

Und manchmal frage ich mich, was gibt einem Menschen, was gab dieser Frau das Recht, uns vor Entscheidungen zu stellen, denen wir nicht gewachsen sind, die uns aber zerreißen und uns als Unterlegene, als Versagende, als Schuldige zurücklassen.¹⁷⁹

Medea, così come Oistros e Aretusa, è il simbolo di un modo di esistere differente, verso il quale l'astronomo non può che provare un sentimento misto di attrazione e spavento. Se la Storia, con la sua scia di sangue, condanna al fallimento questo gruppo di persone che non vuole farsi coinvolgere dall'ingranaggio che muove il cosmo di Corinto, la loro innocenza rispetto alla violenza perpetrata dal potere li rende comunque liberi dai dissidi interiori che, invece, continueranno a tormentare Leuco, sempre più isolato nella sua torre. «Warum kann ich nicht sein wie Oistros.» si chiede l'astronomo, osservando la reazione smodata dello scultore dopo l'esilio di Medea. «Er hat sich zur Unkenntlichkeit verändert. Wenn er auf die Straße ginge, würden die Kinder schreiend vor ihm davonlaufen.[...] Er arbeitet sich zu Tode. Das will er.»¹⁸⁰ Leuco, invece, non può trovare rifugio nemmeno nel suicidio – la scelta, dolorosamente liberatoria, che invece compirà Glauce.

Auch mit dieser Wahrheit werde ich leben, ich weiß es. Und ich werde mich nicht hinunterstürzen, sooft ich mich auch an die Einfassung dieser Terrasse stelle und hinunterblicke. Immer habe ich die Unversehrtheit meines Körpers gehütet. So sind wir gemacht, das muß doch einen Sinn haben.¹⁸¹

di uno spettatore, perché si è solo spettatori, fino a quando qualcuno non ci è così vicino da spezzarci il cuore con la sua disgrazia. », Christa WOLF, *Medea.Stimmen*, p. 211.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 163.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 159.

¹⁷⁹ «A volte mi chiedo cosa dà a una persona, che cosa ha dato a questa donna il diritto di porci di fronte a decisioni che non siamo all'altezza di prendere, ma che ci lacerano e ci lasciano sconfitti, falliti, colpevoli.», *Ibidem*. p. 213.

¹⁸⁰ «Si è trasformato fino all'irriconecibilità. Se uscisse per strada, davanti a lui i bambini scapperebbero via gridando. [...]. Lavora fino a morire. Questo vuole. », *Ibidem*, p. 214.

¹⁸¹ «Resterò in vita anche con questa verità dentro, lo so. E non mi butterò giù, per quanto io spesso mi metta sul bordo di questa terrazza e guardi in basso. Ho sempre vegliato sull'incolumità del mio corpo. Così siamo fatti, e vorrà pur dire qualcosa. », *Ibidem*, p. 213.

Ormai estraneo agli intrighi del palazzo, sconvolto dalla violenza della folla e dalla potenza di manipolazione esercitata su di essa dal Potere, Leuco è però sufficientemente lucido ed obiettivo per non rinnegare la sua appartenenza a Corinto. Questa città non amata è infatti il simbolo stesso del suo modo di essere, della sua non-scelta. Tacendo, lasciando che gli eventi seguano il proprio corso di violenza sconsiderata e non intervenendo in favore di Medea egli sa bene di doversi includere nella sfera dei colpevoli. Il “wir” finale con cui designa insieme se stesso e i suoi concittadini, implica non solo un’ammissione di colpa, ma anche l’interiorizzazione del dialogo avuto poco tempo prima con Medea:

Ich tue ja nichts, versuche ich zu widersprechen. Ich warte doch bloß. Aber das läßt sie nicht gelten. Auch Warten sei eine Tätigkeit, der eine Entscheidung vorausgehen müsse, eben die, daß man warten wolle und nicht abbrechen.¹⁸²

La voce di Leuco, lacerata dal rimorso e dal senso di colpa, si stempera infine in un sentimento di compassione che comprende l’intero genere umano, di cui riconosce la fragilità e le debolezze. Le vittime (*die Opfer*) non sono più solo gli innocenti che, come Medea, vengono schiacciati dalla Storia, ma anche i loro carnefici, che ciecamente e inconsapevolmente si abbandonano alla violenza del potere senza avere la forza di opporsi alla sua brutalità. Christa Wolf sceglie la dolorosa lucidità del personaggio di Leuco per far calare il sipario sulla vicenda e sui suoi protagonisti prima dell’ultimo, brevissimo monologo di Medea. Il racconto dell’astronomo diventa, inoltre, un ponte ideale con il mito classico tramandato nei secoli successivi; a Leuco, infatti, è affidato il compito di apprendere non solo la *verità* sugli eventi – Medea che porta i figli alle sacerdotesse di Hera, il suicidio di Glauce, l’omicidio dei bambini da parte dei corinzi – ma anche le modalità con cui essi vengono in seguito manipolati dal Potere per fornire una versione più accettabile dalla cattiva coscienza dei corinzi.

Und weil man die Legenden im Keim ersticken will, die im abergläubischen Volk entstehen: daß die Göttin selbst, Artemis, die Flüchten-den in ihrem Schlangenzuge der Erde enthaben und sie in sichere Gefilde entführt habe.¹⁸³

Er war es [Akamas], der die Verlautbarung über den Tod der Glauke herausgab, an die sich jedermann halten muß, sonst ist er des Todes: Medea habe Glauke ein vergiftetes Kleid geschickt, ein grausiges Abschiedsgeschenk, das ihr, der armen Glauke, als sie es überzog, die Haut verbrannt habe, so daß sie sich, besinnungslos vor Schmerz, Kühlung suchend in den Brunnen gestürzt habe.¹⁸⁴

¹⁸² «Io non faccio nulla, cerco di ribattere. Aspetto soltanto. Ma lei su questo non è d’accordo. Anche aspettare sarebbe un’attività, un’attività che deve precedere la decisione, quella appunto di aspettare e non troncarsi. », *Ibidem*, p. 161.

¹⁸³ «Lo fanno anche perché vogliono soffocare sul nascere le leggende che vanno emergendo tra il popolo superstizioso: la dea stessa, Artemide, avrebbe sollevato le fuggitive sul suo carro trainato da serpenti e le avrebbe portate via in contrade sicure. », *Ibidem*, p. 215.

¹⁸⁴ «Fu lui [Acamante] a dare l’annuncio della morte di Glauce, una versione cui ciascuno fu costretto a conformarsi, pena la morte: Medea aveva inviato a Glauce una veste avvelenata, un atroce dono di commiato, che a lei, alla povera Glauce, aveva bruciato la pelle appena l’aveva indossata, sicché si era precipitata nel pozzo fuori di sé dal dolore, in cerca di refrigerio. », *Ibidem*, p. 216.

Tramite il suo racconto – che ha un precedente nella mistificazione dell’omicidio di Ifinoe – Leuco testimonia la facilità con cui la verità può essere messa a tacere: il sentimento di colpevolezza coinvolge infatti tutti i corinzi, sia quelli effettivamente responsabili degli avvenimenti sia quelli che, restando nello spazio indistinto della non-azione, si sono resi complici della tragedia, arrivando ad accettare la versione dei fatti più conveniente al potere.

Chi è, infine, Leuco? «Non credo sia più codardo di tutti noi», risponde Christa Wolf, benché «sia ovviamente il peggiore di tutti»¹⁸⁵. Il tentativo di proteggere la propria incolumità, di non immischiarsi con eventi che avverte essere più grandi di lui, la sfiducia nelle singole possibilità di azione individuale, sono tutti tratti che ci rendono questo personaggio istintivamente vicino, quasi familiare. Tuttavia, proprio la sua pretesa indifferenza di fronte alla Storia chiama in causa il senso di responsabilità, rispetto al quale il singolo – volente o nolente – non può sottrarsi. Il suo personaggio, proprio perché sfugge ai canoni imposti dal mito tradizionale, permette a Christa Wolf di articolare la riflessione su tematiche che sfiorano l’esistenzialismo: anche colui che se ne sta seduto nella sua torre, apparentemente lontano dall’azione e dai dilemmi che comporta una scelta, partecipa alla Storia. Anche su di lui, così come su Creonte, Acamante e tutti gli altri personaggi maledetti da Medea, pesa la responsabilità dell’agire umano: illudendosi di non prendere parte al ciclo di violenze perpetrato dal Potere, Leuco non fa che legittimarlo, diventando in qualche modo complice di quegli stessi individui che condanna a parole. Il suo destino è dunque speculare a quello di Acamante, che invece si è adoperato attivamente per la distruzione di Medea: entrambi sono condannati all’isolamento, che in Leuco assume definitivamente le forme di una non-comunicazione e di una più marcata indifferenza nei confronti del prossimo:

Da springen sie wieder hervor, meine Sternbilder. Wie ich sie hasse, diese öden Wiederholungen. Wie mir das alles zuwider ist. Ich kann es niemandem sagen, aber es ist auch niemand mehr da, der es hören wollte. Ein-sam dasitzen und Wein trinken und dem Lauf der Sterne zusehen. Und die Bilder wieder und wieder sehen müssen, ob ich es will oder nicht, die Stimmen hören müssen, die mich heimsuchen.¹⁸⁶

Conclusioni parziali

Im Verlauf des Romans setzt sich dieser Prozess, in dem die Relativität des eigenen Wissens und Erinnerns erkannt wird, immer weiter fort und endet schließlich in Medeas resigniertem Fazit¹⁸⁷.

Il ricordo – la sua alterazione, manipolazione, mistificazione – è l’elemento che percorre e unifica tutte le sei Voci. In Medea esso prende spesso la forma di un dialogo inconscio con

¹⁸⁵ Cfr. Anna Chiarloni in *Christa Wolf all’Università di Torino*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 75.

¹⁸⁶ «Ecco che tornano a spuntare le mie costellazioni. Come odio questa monotona ripetizione. Come mi ripugna. Non posso dirlo a nessuno, e d’altra parte non c’è più nessuno che voglia sentirselo dire. Starsene seduto qui da solo, bere vino e osservare il corso delle stelle. Ed essere costretto, ancora e ancora, che io lo voglia o no, a vedere le immagini, a udire le voci che mi tormentano. », Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, op.cit. p. 211.

¹⁸⁷ Birgit ROSER, *Mythenbehandlung und Kompositionenstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*, op. cit. p. 100.

altri personaggi (la madre, il fratello Absirto, Giasone) facendo affiorare alla coscienza episodi e incontri rimossi; in altre voci, come Glauce o Giasone, sul ricordo effettivo prevale invece il dubbio per ciò che la memoria ha conservato nel tempo, con la conseguente diffidenza nei confronti della memoria e la difficoltà, per il lettore, di accedere ad alcune informazioni, come la verità sull'omicidio di Ifinoe. Per altre Voci, come Acamante o Agamedea, il ricordo sembra essere invece uno strumento da plasmare secondo le occasioni: la calunnia deliberata con cui accusano Medea è infatti la manifesta manipolazione di un fatto lontano – e quindi facilmente riplasmabile – così come le notizie fatte circolare dopo la morte di Ifinoe o il suicidio di Glauce. Alle sei voci si aggiunge infine la memoria collettiva, desiderosa di attribuire un diverso, più alto significato agli eventi di cui si rende partecipe e continuamente tesa a giustificare o esaltare il proprio operato.

Sono dunque le Voci, e non il mito classico, che bisogna seguire per rintracciare il significato profondo di questa riscrittura: ogni personaggio presenta, infatti, una componente di opinioni soggettive, di ricordi, di pulsioni profonde. Ascoltandole tutte insieme affiora non soltanto una nuova versione del mito, ma un testo polifonico in cui, pur restando isolata, ogni voce comunica con le altre, restituendo un quadro tanto più complesso quanto più sfuggente è la definizione della 'verità' ricercata dalla protagonista. Volendo leggere *Medea.Stimmen* come un romanzo giallo¹⁸⁸ le domande sarebbero ovvie: chi è il colpevole? Chi è innocente? Qual è la verità? A nessuno di questi tre quesiti, tuttavia, è possibile dare una risposta univoca. Ogni personaggio porta in sé un carico di responsabilità rispetto alla vicenda – persino Medea, anche se la sua 'colpevolezza' assume un profilo totalmente inedito rispetto alle precedenti versioni del mito. Anche i personaggi che non prendono apertamente posizione, come Leuco, Giasone e Glauce, appaiono, più che colpevoli, vittime succubi di poteri più grandi e difficilmente contrastabili dal singolo individuo. Quanto alla 'verità', è evidente che Christa Wolf, affidando la riscrittura del mito alle sei Voci, percorre una via inedita rispetto a quella scelta con *Kassandra*: benché Medea resti il fulcro intorno al quale si modulano gli altri monologhi, è infatti evidente che ogni discorso porta con sé il proprio personalissimo punto di vista rispetto all'accaduto. Alcune voci appaiono più plausibili e meno interessate a deformare gli eventi, altre hanno invece l'esplicita funzione di sottolineare l'univocità del giudizio e della percezione rispetto a un dato evento. Isolati nello spazio da una pagina bianca, i monologhi – che nella struttura narrativa corrispondono ad altrettanti capitoli – evidenziano la solitudine dei personaggi, le cui voci testimoniano il contatto con gli altri ma rimangono, inesorabilmente, chiuse in un discorso solipsistico, che mette sempre il sé al centro della riflessione ed esclude ogni forma di comunicazione. D'altra parte, le singole voci non si spengono una volta esaurito il loro intervento: anche chi prende la parola per una sola volta compare trasversalmente nei monologhi successivi, amplificando la polifonia della narrazione e prolungando idealmente la propria presenza nel testo.

¹⁸⁸ La possibilità di riscrivere il mito di Medea sottoforma di romanzo giallo fu una delle ipotesi di lavoro pensate da Christa Wolf durante l'elaborazione del testo, cf. *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, op. cit. p. 118.

Dall'insieme dei monologhi, dagli aneddoti e dai rimandi intertestuali, si delinea così il profilo dei sei protagonisti, lasciando affiorare i nodi fondamentali su cui si sviluppa la riflessione.

Secondo Martin Beyer tutti i personaggi, con la significativa eccezione di Medea, sono caratterizzati da una visibile frattura tra comportamento pubblico e privato: solo la 'barbara della Colchide' sembra opporsi ai precetti di corte che la vorrebbero devota ad una liturgia del potere¹⁸⁹ destinata a celare i crimini del palazzo. Se Medea rifiuta altra autorità che non sia quella che le suggerisce l'intuito – la sua Seconda Vista – gli altri personaggi non reggono però alle pressioni della società, vivendo sulla propria persona, con esiti più o meno tragici, l'esperienza della separazione tra pubblico e privato, tra *Amt* e *Person*. A questo proposito Beyer propone la seguente tabella riassuntiva¹⁹⁰:

	Offentlich-politische Ebene	private Ebene
Agamedea	ablehnend, feindlich	Feindlich, Neid, aber Bedürfnis nach Anerkennung
Akamas	Feindlich, Konkurrenz	Kommunikation, Interesse, anderes Wertesystem
Glauke	zwischen Ablehnung und Fürsprache, keine Wirkungsmacht	Zwischen großen Vertrauen und Ablehnung
Jason	passiv, unisicher, keine Fürsprache	sexuelle Beziehung, Unsicherheit
Leukon	passiv, keine Fürsprache	Verheimlichte, freundschaftliche Zuneigung

Nell'analisi di Beyer è evidente la stretta connessione della forma dialogica di *Medea.Stimmen* con le teorie di Foucault, per il quale il discorso, con la sua struttura, impone un ordine storicamente definito, insieme a sistemi di controllo e delimitazione che sottomettono il soggetto alle proprie procedure ordinatrici e selettive. Come ha osservato Paul Veyne, infatti:

I discorsi sono le lenti attraverso le quali, in ogni epoca, gli uomini hanno visto le cose, hanno pensato e agito; lenti che sono imposte sia ai dominanti sia ai dominati, non menzogne inventate dai primi per ingannare i secondi e giustificare il proprio dominio. [...] ... il discorso costituisce la specificità, la singolarità d'epoca, il colore locale del dispositivo. [...] Il discorso infatti non è sostenuto dalla sola

¹⁸⁹ Anna CHIARLONI, *La Medea di Christa Wolf*, in <http://www.germanistica.it/saggi/medea.asp>

¹⁹⁰ Martin BAYER, *Das System der Verkennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, op. cit. p. 104.

coscienza, ma dalle classi sociali, dagli interessi economici, dalle norme, dalle istituzioni e dai regolamenti.¹⁹¹

La frattura tra la dimensione politica e la dimensione privata, dunque, non solo rende manifesta la dimensione repressiva della società corinzia, ma spiega, in parte, anche l'estraneità di Medea rispetto agli altri personaggi. Inoltre, Christa Wolf diversifica le sei voci, servendosi di una precisa caratterizzazione espressiva per esplicitare i rapporti di forza che legano i personaggi tra loro. Nell'analisi serrata dei meccanismi del potere si può vedere, infatti, il nucleo forte del testo, in cui confluiscono altri nodi fondamentali attraverso cui si articola il romanzo – lo scontro di civiltà, la riflessione sul capro espiatorio, sul ruolo della donna, su forme di convivenza meno distruttive per l'umanità. Questo aspetto, che ho cercato di mettere in luce nell'analisi del testo, potrebbe essere così sintetizzato:

	Frase tipo	Caratterizzazione linguistica	Tema qualificante
Giasone	«Qualcosa dev'esserme sfuggita...» «Ti sono superiore.»	Difficoltà di verbalizzazione. Dubbio sulla propria percezione degli eventi.	Dipendenza dai giudizi della società. Progressiva acquisizione di un modello patriarcale
Agamedea	«Io non voglio essere una nullità.»	Disprezzo, odio	Acquisizione delle logiche di pensiero maschili.
Acamante	«Si è costretti a fare cose che in realtà ci vanno poco a genio.»	Linguaggio tecnico, impersonale.	Logica del potere.
Glauce	«Dimenticherò, finalmente potrò di nuovo dimenticare»	Fraasi contorte, spezzate.	Sottomissione al Potere. Incapacità di ribellione.
Leuco	«Io non faccio nulla. Aspetto soltanto.»	Impotenza, senso di sconfitta.	Responsabilità di fronte alla Storia

Da questa sintesi appare evidente anche l'intrecciarsi delle diverse interpretazioni critiche, che di volta in volta hanno privilegiato la tematica femminista, l'aspetto attualizzante in relazione all'unificazione tedesca e alla biografia della Wolf, o ancora la questione del capro espiatorio e il tema delle utopie matriarcali/pacifiste¹⁹². Dalle diverse Voci emergono tutti questi aspetti, spesso intrecciati tra loro. Ecco allora che, riscrivendo il mito antico, questa Medea tedesca può davvero essere ricondotta alla sua radice onomastica, può davvero "portare consiglio", aprendo le porte a un umanesimo che implichi una formazione della coscienza, un nuovo coinvolgimento esistenziale basato sui principi della tolleranza e dell'empatia.

¹⁹¹ Paul VEYNE, *Michel Foucault : sa pensée, sa personne*, Albin Michel, Parigi 2008, p. 35-41.
¹⁹² Cfr. capitolo IV, *Voci dalla Germania: Medea, prodotto dell'unificazione?*, p. 267-298.

IV. VOCI DALLA GERMANIA: MEDEA, PRODOTTO DELL'UNIFICAZIONE?

Come abbiamo analizzato nel capitolo II, *Medea.Stimmen* è il frutto di diverse suggestioni, alcune motivate dalla personale biografia dell'autrice, altre dalle vicende attraversate dall'Europa - e soprattutto dalla Germania – durante la stesura del testo. Altri stimoli, infine, giungono alla Wolf tramite gli studi di antropologia e filosofia, per arrivare infine ad una riscrittura originale e profondamente innovativa del mito classico.

Di fronte a tale ricchezza di spunti può sembrare strano che, nel periodo immediatamente successivo alla pubblicazione del romanzo, la critica tedesca scelga di concentrare la propria riflessione soprattutto su una lettura attualizzante, influenzata dalla biografia dell'autrice e dalle aspettative per il tanto atteso *Wenderoman*. Evidentemente, non si era ancora spento l'eco delle polemiche suscitate dal linciaggio mediatico messo in atto dalla stampa nel periodo compreso tra la pubblicazione di *Was bleibt* e le rivelazioni sul presunto passato della Wolf come collaboratrice della Stasi. Ecco allora che si cerca l'identificazione tra l'eroina classica e la Wolf, o tra la Colchide/DDR e Corinto/BRD, limitando fortemente, in alcuni casi, una lettura più complessa del testo. D'altra parte, come nota Martin Beyer:

Der Literaturstreit wird in den Rezensionen nur in den seltensten Fällen direkt thematisiert, wenngleich er doch die an den Text gerichtete Erwartungshaltung der Kritiker entscheidend beeinflusst haben durfte.¹

Non mancano i confronti con le opere precedenti, in particolare *Kassandra*, per il richiamo al mito, e *Was bleibt*, rispetto al quale *Medea. Stimmen* sarebbe un modo per uscire «aus dem Dunkel der Verkennung»². Importante, infine, la lettura critica in chiave femminista: il personaggio di Medea diventa spesso, in queste recensioni, il simbolo dell'opposizione alla violenza virile, l'utopia impossibile di quella “terza via” già auspicata dalle donne troiane in *Kassandra*. Per quanto riguarda la ricezione del testo da parte della stampa straniera, non è forse un caso che all'estero, complice la distanza dalla *querelle* politica interna alla Germania riunita e la volontà di superare le polemiche, sia più facile arrivare ad una lettura in grado di cogliere tutte le sfumature del testo, senza soffermarsi sull'aspetto esclusivamente politico. Vi sono, certamente, letture parziali e orientate in chiave attualizzante, ma nel complesso è evidente lo sforzo, soprattutto in Italia, di abbandonare il contraddittorio per concentrarsi sul valore letterario dell'opera: in questo senso, la laurea *honoris causa* conferita a Christa Wolf dall'Università di Torino nel maggio del 1997, la *laudatio* della

¹ « Il *Literaturstreit* viene solo sporadicamente tematizzato nelle recensioni, sebbene essa possa aver influenzato in modo decisivo l'aspettativa dei critici nei confronti del test. », BEYER Martin, *Das System der Verkennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2005.

² Renate VOIGT, *Nachdenken über Medeas Schuld*, Mitteldeutsche Zeitung, 02.03.1996.

germanista Anna Chiarloni, e la pubblicazione presso la casa editrice e/o dei saggi legati al romanzo³, segnano la volontà di andare in questa direzione

IV.1. “Honecker heißt jetzt Aietes”: Medea tra Est e Ovest

La prima corrente critica, inevitabilmente, è caratterizzata da un contesto, se non ostile, certamente diffidente nei confronti di un'autrice che, fino a poco tempo prima, era stata oggetto di articoli non proprio lusinghieri

Dennoch wird ihr Buch auch als Schlüsselroman gelesen werden. Wer verbirgt sich hinter Agamedea? Vielleicht die Wolf-Konkurrentin Monika Maron? Oder Sarah Kirsch? Ist die Nebenfigur Presbon, der Ehrgeizling aus dem Osten, der in Korinth sein Talent anbietet und die Festspiele ausrichtet eher Heiner Müller oder Marcel Reich-Ranicki? Trickreich wird das alles zur Spekulation freigegeben und im Ungefähren belassen: Stimmen eben⁴.

Due mesi prima di pubblicare il romanzo, la Wolf rifiutò di concedere un'intervista allo *Spiegel*, intervenendo invece in difesa dell'ultimo lavoro di Günter Grass⁵, stroncato da Marcel Reich-Ranicki sulle pagine della celebre rivista. Lo *Spiegel* reagisce dedicando a *Medea.Stimmen* un lungo articolo firmato da Volker Hage, che pure aveva difeso *Was bleibt* ai tempi in cui la polemica aveva acceso gli animi nelle redazioni tedesche. Già il titolo⁶, un gioco di parole che rimanda a *Kein Ort. Nirgends*, segnala un giudizio non proprio positivo sulla riscrittura di questa Medea pacifista, liquidando il romanzo come uno dei tanti *Schlüsselromans* presenti nella letteratura orientale. Per di più, come è noto, l'opera della Wolf è fortemente autobiografica, per cui il mistero delle identità è, secondo Hage, presto svelato. Dietro il personaggio di Agamedea si può nascondere, infatti, l'amica Sarah Kirsch, poi passata ad Ovest, o Monika Maron, più giovane della Wolf (nasce nel 1941) che, con la pubblicazione di *Stille Zeile Sechs* nel 1991, aveva dato voce a una livorosa requisitoria contro la generazione dei padri e il sistema socialista – il patrigno era un altro funzionario della DDR – arrivando anch'essa ad abbandonare la Germania Est. Il personaggio di Presbo sarebbe invece da ricondurre a Heiner Müller o, forse più verosimilmente, a Marcel Reich-Ranicki, il critico che aveva fregiato per primo Christa Wolf del titolo di 'poetessa di stato' e contribuito ampiamente all'intensa campagna diffamatoria negli anni '90.

³ Christa WOLF, *L'altra Medea*, e/o, op. cit.

⁴ «Eppure il suo romanzo viene letto anche come romanzo di chiusura. Chi si cela dietro Agamedea? Forse la rivale della Wolf, Monika Maron? O Sarah Kirsch? E' il personaggio secondario, Presbo, l'ambizioso dell'est, che a Corinto offre il suo talento ai festival corinzi è in realtà Heiner Mueller o Marcel Reich-Ranicki? Sagacemente il tutto viene lasciato libero alla speculazione ed all'approssimazione: Voci appunto.» mia traduzione da Volker HAGE, *Kein Mord, nirgends, Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman "Medea"*, Der Spiegel, 26.02.1996. Su posizioni simili si attesta anche l'articolo di Frauke MEYER-GOSAU, *Kassiber von drüben. Die DDR aus des Schlüsselloch-Perspektive: Der Roman 'Medea' von Christa Wolf lädt zum Dechiffrieren und Spekulieren ein*, Die Woche, 08.03.1996.

⁵ Cfr. Jorg MAGENAU, *Christa Wolf*, op. cit. p. 434.

⁶ Volker Von HAGE, *Kein Mord, nirgends*, op. cit.

Sulla stessa falsariga anche la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, che qualche giorno più tardi riprende il parallelismo tra personaggi, associando la figura dell'anziano sovrano della Colchide a quella dell'ex segretario della DDR:

Kolchis liegt im Osten und Korinth im Westen - und sollte sich hinter der Maske des verknöcherten alten Königs Aietes kein anderer verbergen als Erich Honecker?⁷

Ovviamente, anche la Colchide e Corinto sono i luoghi privilegiati di una facile identificazione. La patria di Medea diventa "eine Vorstellung vom richtigen Leben, etwas zwischen goldenem Zeitalter und kommunistischem Paradies"⁸, e il paragone dello *Spiegel* è ripreso da Cornelia Geißler sulla *Berliner Zeitung* :

Man kann den „Medea“-Roman auch als Gleichnis auf die deutschen Verhältnisse Anfang der neunziger Jahre lesen. Die Menschen, die mit der Argo aus dem rückständigen Kolchis ins hochentwickelte Korinth kamen, stießen auf eine Welt des Wohlstands, in der ihnen nur am Rande Platz gewährt wird. Die Kolcher treffen sich regelmäßig und trauern dem Alten nach, obwohl sie wissen, dass sie nun in günstigeren Bedingungen leben.⁹

Anche la stampa estera, soprattutto francese, predilige l'interpretazione politica, identificando nel personaggio di Medea l'autrice stessa, delusa dall'utopia socialista, e nella rappresentazione dei luoghi l'eco delle due stati tedeschi. Così Ruth Valentini può intitolare facilmente il suo articolo su *Le nouvel Observateur* "Christa Wolf: Médée, c'est moi"¹⁰ e affermare senza mezzi termini:

La Colchide, c'est bien sûr l'Est et son socialisme archaïque; et Corinthe, l'Ouest, avec son bien-être et son capitalisme, qui anéantit tout autant. Mensonge et trahison des deux côtés.¹¹

Anche *Libération* e *Le monde diplomatique* restano ancorati ad una visione parziale del testo, affermando che il romanzo è una chiara descrizione della dolorosa esperienza provata dai tedeschi dell'Est in seguito all'unificazione¹², proponendo nuovamente il parallelismo Eete-Honecker:

⁷ « La Colchide si trova nell'Est e Corinto nell'Ovest – e chi si dovrebbe celare dietro la maschera del decrepito, vecchio re Aiete, se non Erich Honecker? », mia traduzione da Manfred FUHRMANN, *Honecker heißt jetzt Aietes*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02.03.1996.

⁸ « [...] un'idea del mondo reale, qualcosa tra l'Età dell'oro e il paradiso comunista. », mia traduzione da Volker Von HAGE, *Kein Mord, nirgends*, op. cit.

⁹ « Si può leggere il romanzo di Medea anche come parabola dei rapporti tedeschi dei primi anni novanta. Gli uomini, che dall'arretrata Colchide sbarcano con Argo nella sviluppata Corinto, s'imbattono in un mondo della prosperità, nel quale viene riservato loro solo un posto marginale. I colchi si incontrano periodicamente e piangono la perdita degli avi, nonostante sappiano che essi vivono ora in condizioni migliori. », Cornelia GEISLER, *Medea ist unschuldig*, *Berliner Zeitung*, 22.02.1996.

¹⁰ Ruth VALENTINI, *Le grand retour d'une maudite- Christa Wolf: Médée, c'est moi*, *Le Nouvel Observateur*, 25.09.1997.

¹¹ « La Colchide è senza dubbio l'Est e il suo socialismo arcaico; e Corinto è l'Ovest, con il suo benessere e il suo capitalismo altrettanto distruttivo. Menzogna e tradimento da entrambe le parti », *Ivi*, mia traduzione..

¹² Lorraine MILLOT, *Médée fait le Mur*, *Libération*, 2.10.1997.

Comment encore ne pas voir le pourrissement de la RDA entre les mains de son dernier leader Erich Honecker, lorsqu'elle accuse le roi Aétès, sénile et autoritaire, d'avoir corrompu la Colchide? [...] De fait, dans l'évocation de cette petite communauté de Colchidiens immigrés en Corinthe, Christa Wolf a placé toute son ambivalence vis-à-vis d'un régime est-allemand dont elle n'était ni totalement critique, ni totalement partisane. Elle a mis tout ce que les Allemands ont pu vivre ces dernières années.¹³

Le roman peut en effet se lire comme une parabole du conflit entre Allemands de l'Est et de l'Ouest, ou entre immigrés pauvres et autochtones nantis.¹⁴

Più positiva è invece la recensione di Margaret Atwood, poi inserita in *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*. La studiosa americana, infatti, ripercorre il mito antico e le sue rielaborazioni nel corso dei secoli, per riconoscere alla Wolf il merito fondamentale di aver analizzato, attraverso la figura di Medea, il modo di operare del potere e il comportamento degli esseri umani quando ne vengono schiacciati. Il testo, secondo la Atwood, non può essere ricondotto ad un'allegoria a due dimensioni: al contrario, i riflessi e gli echi delle sue voci sono più che mai attuali.

So identifizieren wir die dunkelhaarigen Kolcher in einem Moment beispielsweise mit den Türken in Deutschland, mit den Menschen afrikanischer Herkunft in Europa und Nordamerika, oder mit den Juden. Im nächsten befinden wir uns mitten in der Atmosphäre des Misstrauens und des Verrats, die den Zusammenbruch der DDR charakterisierte, als ein Messer in den Rücken des anderen die einzige Verteidigung dagegen zu sein schien, selbst hinterrücks niedergestochen zu werden. Und dann sind wir wieder in der Ära des Big Business — in unserer eigenen Zeit, an unserem eigenen Ort, hier und jetzt, wo kapitalistische Mini-Königreiche sich hinter den Mauern, die von Großkartellen um sich herum errichtet wurden, ungesehen bilden und auflösen, wo Chefköpfe blutlos rollen, beim Mittagessen abgehackt von treulosen Vertrauensmännern, wo Falschheiten ins Ruder schießen und Wahrheiten im Shredder landen, wo Spione überall lauern und selbst die Wasserkühler Ohren haben.¹⁵

Mary Gordon, sulla rivista statunitense *The Nation* parte invece da una premessa simile e generalmente condivisibile - un testo non può essere interpretato correttamente se non si

¹³ Ivi, «Come non vedere il degrado della DDR tra le mani del suo ultimo leader, Erich Honecker, nel momento in cui lei accusa il re Aete, senile e autoritario, di aver corrotto la Colchide? [...] Di fatto, nell'evocare la piccola comunità di colchi immigrati a Corinto, Christa Wolf ha descritto tutta la propria ambivalenza di fronte a un regime tedesco-orientale verso cui non fu mai né totalmente critica né totalmente partigiana. Ha messo tutto quello che i Tedeschi hanno potuto vivere in questi ultimi anni.», mia traduzione.

¹⁴ «Il romanzo può effettivamente leggersi come una parabola del conflitto tra tedeschi dell'Est e dell'Ovest, o tra immigrati poveri e autoctoni ricchi», mia traduzione da Brigitte PÄTZOLD, *Antique fable*, Le Monde diplomatique, novembre 1997.

¹⁵ «Ora identifichiamo i colchi dalla pelle scura forse con i turchi che vivono in Germania, o forse con le persone di origine africana presenti in Europa e in Nord America, o forse con gli ebrei; ora ci sembra di esser calati in quell'atmosfera di sfiducia e tradimento che ha segnato il crollo della Germania est, quando pugnalarle alle spalle per primo sembrava l'unica difesa possibile contro chi ti voleva affondare senza indugio il coltello nella schiena. Ora, infine, siamo nell'era del big business — il nostro tempo e il nostro luogo, qui e ora, in cui mini-regni capitalisti si formano e dissolvono inosservati dentro le mura eretegli intorno dalle grandi multinazionali, in cui le teste dei capi rotolano senza spargimento di sangue, mozzate per pranzo da infidi bracci destri, siamo in un'era in cui i pretesti abbondano e i veri testi vengono ridotti a brandelli, in cui le spie sono dappertutto e persino i distributori d'acqua hanno orecchi.», Margaret ATWOOD, *Zu Christa Wolfs Medea*, in Christa WOLF, *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Janus Press, Berlin, 1999, p. 74.

tiene presente l'epoca in cui è stato scritto¹⁶ - , per poi arrivare, tuttavia, alla conclusione che il romanzo della Wolf non è altro che il tentativo, un po' troppo semplicistico a suo avviso, di adattare il mito alla situazione personale dell'autrice:

It is, of course, possible to say that if the name of the author of *Medea* and the details of her history were blocked out of the reader's consciousness, the book would be judged as an equivocally successful, intermittently interesting experiment in the novel as retelling of myth. But it cannot be read in this way, and we cannot be such readers¹⁷.

La conclusione a cui perviene *The Nation* è simile in fondo a quella dello *Spiegel*: la *ideologische Nachtigall* – l'usignolo dell'ideologia¹⁸ – che canta tra le pagine del romanzo non è sufficiente per riscrivere un mito come quello di Medea. Il romanzo non si salva neppure nella sua componente 'femminista', qualificata impietosamente come *kitsch*: può forse Medea essere paragonata ad Alice Schwarzer – nota femminista tedesca?¹⁹ Insomma, nonostante qualche sparsa lode sullo stile, il giudizio dello *Spiegel* si colloca alla fine su posizioni piuttosto negative:

Am Ende die biedere Variante eines schrägen Dramas aus der Frühzeit des Abendlands - und eigentlich: ein banaler Etikettenschwindel. Christa Wolfs Heldin mag eine mutige und sympathische Fremde aus dem Osten sein, eine Asylantin, der vom Gatten und von den Gastgebern übel mitgespielt wird - eine Medea ist sie nicht.²⁰

Fortunatamente, il romanzo della Wolf raccoglie anche critiche più caute nel valutare il testo nei termini di un confronto monotematico tra Est e Ovest. È il caso della giù citata *Frankfurter Allgemeine Zeitung* per la quale, nonostante il titolo dell'articolo, non si può parlare di allegoria in quanto i riferimenti alla situazione presente non hanno comunque un grosso peso nell'economia del romanzo²¹. Christel Berger sul *Berliner Lesezeichen* riprenderà invece direttamente la recensione dello *Spiegel*, affermando:

Aber Korinth ist nicht nur die jetzige Bundesrepublik und die Kolchis schon gar nicht die DDR, und wer wie Volker Hage im „Spiegel“ in den einzelnen Figuren Sarah Kirsch, Monika Maron oder Heiner Müller

¹⁶ «Some books can be read correctly, given their true valence, only in the context of the writer's life and times.», Mary GORDON, *Skeleton in the Cellar*, *The Nation*, 11.05.1998.

¹⁷ *Ivi*. «E 'ovviamente possibile affermare che, se il nome dell'autore di *Medea* ed i dettagli della sua storia fossero espunti dalla coscienza del lettore, il libro sarebbe stato giudicato senza dubbio un successo, l'esperimento interessante di intermittenza nel romanzo come riscrittura del mito. Ma non può essere letto in questo modo, e noi non possiamo essere tali lettori».

¹⁸ Volker Von HAGE, *Kein Mord, nirgends*, op. cit.

¹⁹ *Ivi*, «Aber es ist der Autorin eben doch ganz ernst mit allem, und so wird aus *Medea* eine Alice Schwarzer von Korinth, und aus dem Spiel schnell purer Kitsch.»

²⁰ *Ivi*, «Alla fine di entrambe le versioni di un bieco dramma degli albori dell'occidente – e propriamente: un banale scambio di etichette. L'eroina di Christa Wolf vuole essere una coraggiosa e simpatica straniera dell'Est, una rifugiata politica, che viene sfrontatamente sfruttata dal consorte e dai padroni di casa - non è una *Medea*.»

²¹ «Der Roman ist indes keine Allegorie, und Bezüge auf Faktisches haben, aufs Ganze gesehen, kein großes Gewicht.», Manfred FUHRMANN, *Honecker heißt jetzt Aietes*, op. cit.

zu outen versucht, kann einem leidtun. Christa Wolfs Literaturkonzept war und ist so nicht zu entschlüsseln.²²

Un tentativo di 'decifrare' la poetica della Wolf arriva invece da un giornale occidentale di media tiratura, *Die Rheinpfalz*²³, e dal quotidiano di stampo liberale *Der Bund*. Nel primo, Gabriele Weingartner parla del romanzo nei termini di una denuncia non solo dei fallimenti all'Est o all'Ovest ma, più in generale, del potere in quanto tale:

Dabei ist die interpretatorische Ineinssetzung von Kolchis – dem Staat, wo Medea herkommt – mit der ehemaligen DDR und Korinth – dem Staat, wo sie hingeht und verzweifelt – mit der ehemaligen BRD gar nicht so zwingend, wie die meisten Rezensenten glauben machen möchten; lässt sich Wolfs Roman ebenso gut als übergeordnetes Gleichnis lesen, das die Frage der Macht und der Mächtigen dialektisch gewieft in eine überhaust präzise, niemals pathetische, ja fast lakonische Sprache bannt²⁴.

Anche Charles Linsmayer pur non negando l'importanza del contesto storico ai fini della riscrittura del mito, cerca di ampliare lo sguardo critico sul romanzo, ricusando una lettura prettamente in chiave politica in favore di un approccio più generale, capace di riallacciarsi anche alle opere precedenti della scrittrice.

Sicher, es lassen sich einige Momente, die sie mit Kolchis in Beziehung setzt (Armut und Bescheidenheit, gleichmäßig verteilter Besitz, Faszination der Flucht ins reiche Nachbarland usw.) auch auf die ehemalige DDR bzw. auf deren heimatlos gewordene Kinder übertragen, es könnten kritische Anmerkungen zum Lebensstil und zur Geld und zur Machtphilosophie der Korinther auch Westdeutschland und seine Wirtschaftsstrategie im ehemaligen Osten gemünzt sein. Aber wer solche Phänomene isoliert und mit Bezug auf Gegenwärtiges neu kombiniert, macht Nebensächliches zur Hauptsache und lässt Christa Wolf früheres Schaffen und die thematischen und argumentativen Momente, die es mit dem neusten Buch verbinden, viel zu sehr außer Acht. Die Verfasserin von „Nachdenken über Christa T.“, „Kindheitsmuster“, und „Kein Ort. Nirgends“, als weinerliche Nostalgikerin eines untergegangenen Systems, zu dessen potentesten Kritikern sie lebenslang gehörte? Die These ist so abwegig, dass sich eine weitere Erörterung gar nicht lohnt.²⁵

²² Christel BERGER, cit. «Ma Corinto non è l'attuale Repubblica federale e, men che meno, la Colchide la DDR, e ci si può dispiacere per colui il quale, come Volker Hage nello "Spiegel", cerca di rivelare nelle singole figure Sarah Kirsch, Monika Maron o Heiner Mueller. Il concetto di letteratura di Christa Wolf non era e non è da decifrare.»

²³ Gabriele WEINGARTNER, *Was bleibt, ist nicht das, was man bemängelt*, Die Rheinpfalz, 20.05.1996.

²⁴ «Perciò il paragone interpretativo della Colchide – lo stato da cui Medea proviene – come l'ex DDR e Corinto – lo stato in cui lei si rifugia e si dispera – come la RDA, non è così immediato come la maggior parte dei critici potrebbero aver pensato; il romanzo della Wolf si lascia parimenti leggere come una parabola preposta al confinare, con una dialettica smalizata, la questione del potere e dei potenti in una lingua straordinariamente precisa, mai patetica, quasi laconica.», mia traduzione da Gabriele WEINGARTNER, *Was bleibt, ist nicht das, was man bemängelt*, op. cit.

²⁵ «Sicuramente alcuni momenti, nei quali [Medea] si relaziona con la Colchide (la povertà e la modestia, la proprietà comune, il fascino della fuga in una ricca nazione al confine e via dicendo), possono essere traslati anche in relazione all'allora DDR e agli orfani di tale nazione, dato che alcune osservazioni critiche sullo stile di vita, sui soldi e sulla filosofia del potere degli abitanti di Corinto potrebbero essere state concepite nell'allora Germania Est nei confronti della Germania dell'Ovest e della sua strategia economica. Ma chi isola tali fenomeni e ne fa nuovi abbinamenti con il presente, trasforma questioni secondarie in principali, e tralascia troppo la prima produzione della Wolf e quei momenti tematici ed d'argomentazione, che la legano al nuovo libro. L'autrice di *Riflessioni su Christa T.*, *Trama d'infanzia* e *Nessun luogo. Da nessuna parte*, quale flebile

Il riferimento a queste tre opere non è – a mio avviso – casuale: *Nachdenken über Christa T.* e a *Kein Ort. Nirgends* condividono infatti con *Medea* l'anelito a 'trovare il proprio posto nel mondo' e la conseguente difficoltà per il soggetto di affermarsi in una società a lui ostile. L'accostamento a *Kindheitmuster* rimanda invece a quel processo di scavo nel passato – un passato che, spesso, si preferisce seppellire nei sotterranei di un palazzo o nei labirinti della memoria. Significativa, infine, nella recensione di Linsmayer, l'assenza di *Kassandra* e *Was bleibt*: due testi che, al contrario, si trovano spesso citati nelle recensioni a *Medea*.

IV.2. Un passo indietro: *Kassandra* e *Was bleibt*

Per me la questione di fondo, tanto per *Cassandra*, quanto in sostanza, per *Medea*, era la seguente: quando e perché la civiltà nella quale viviamo è diventata così autodistruttiva?²⁶

In *Cassandra*, il mito è il punto d'arrivo di un percorso a ritroso, che parte da un presente alienato, finalizzato solo al guadagno e sotto l'incubo di un conflitto imminente, per immergersi nelle profondità della Storia e della preistoria – “wo nichts aufgeschrieben werden konnte, wo aber gehandelt, gedacht, erlebt und erzählt wurde”²⁷. La ricchezza del mito, con le sue innumerevoli varianti, è dunque un territorio fertile per ripercorrere l'elaborazione di complicati processi sociali e spirituali e per riflettere, quindi, sul proprio tempo con uno sguardo diverso. Da questo cammino verso la consapevolezza nasce *Kassandra* - scritta negli anni in cui l'Europa rischiava di essere distrutta da una guerra nucleare con l'installazione di missili a media gittata – e, dodici anni dopo, *Medea*, una riflessione che penetra ancora più in profondità al cuore della violenza, interrogandosi sulla figura del capro espiatorio a partire proprio dai recenti spunti offerti dalla storia tedesca dopo la riunificazione. Il paragone tra queste due figure, mitiche ma assolutamente attuali, è dunque immediato: entrambe sono molto legate al loro paese natale, che sia la Colchide o la città di Troia, ed entrambe partono da questo legame per elaborare la presa di distanza da un sistema considerato ormai inaccettabile. Così, Jürgen Rassbach, su *Die Christengemeinschaft* – una rivista confessionale di ispirazione cristiana – può affermare che:

In Erscheinung treten dabei zwei starke und trotz ihres tragischen Schicksal unzerstörbare Frauenindividualitäten, deren Daseinsentwürfe bemerkenswerte Alternative zum „Wahndenken“ der abendländischen Welt darstellen. [...] So ist denn auch das eigentliche Movens beider Mythenbücher zutiefst gegenwärtig: die grundsätzliche Infragestellung der (west-)europäischen Lebensweise, deren

nostalgica di un sistema sorpassato, a cui potenti critici essa ha appartenuto per una vita? La tesi è così errata, che non merita discuterne oltremodo.», mia traduzione da Charles LINSMAYER, *Irritierendes neues Leben für eine alte Figur*, Der Bund, 28.03.1996.

²⁶ Christa Wolf in Anna CHIARLONI, *Conversazioni con Christa Wolf*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf*, op. cit. p. 42.

²⁷ *Ibidem*, p. 21.

hemmungslose Orientierung auf Wachstum und Verbrauch seit der Mitte unseres Jahrhunderts zum Existenzrisiko für den gesamten Planeten geworden ist.²⁸

Dal confronto con *Kassandra*, secondo Mary Gordon, *Medea.Stimmen* esce invece sconfitto. La critica statunitense sostiene, infatti, che la complessità del personaggio di Cassandra venga negata in *Medea*²⁹, non riuscendo, a mio avviso, a cogliere la visione generale che accomuna i due testi. Così: “Christa Wolf’s daunting intelligence seems to have been underutilized in this narrative, which refuse the dilemmas it suggests”³⁰. Inutile dire che sono proprio le suggestioni create dalle ‘voci’ – il modo in cui i diversi personaggi vedono la situazione e si rapportano con la società, – a creare l’originalità di questo testo: pur non negando la sua simpatia per la figura di *Medea*, infatti, la Wolf permette di entrare nell’universo psicologico degli altri personaggi, aprendo così il ventaglio delle possibilità senza fermarsi ad un giudizio netto di colpevolezza o assoluzione. Ecco quindi che il monologo di Cassandra viene sostituito da una pluralità di voci, pluralità che si rifrange nella non-comunicazione, oltre che in un diverso sistema di valori. Questo espediente narrativo – lungi da essere considerato un modo per ‘non affrontare i problemi’, come afferma la Gordon – potrebbe invece essere apprezzato come opportunità per espandere la riflessione.

Sie erinnert zugleich an die "Kassandra": doch während dort die Titelfigur mit einem einzigen großen Monolog das Ganze bestreitet, sind hier der Bericht und die Reflexionen dazu auf mehrere Rollen verteilt.³¹

Ma non c’è solo *Kassandra*. Secondo altri critici *Medea.Stimmen* fa infatti riferimento anche a *Was bleibt*, interpretando il romanzo come una risposta data dalla Wolf dopo il *Literaturstreit* del 1990. C’è chi, come Pia Reinacher su *Tagensanzeiger*, parla di un romanzo “scritto a discolpa”³² e chi addirittura di una “vendetta personale” dell’autrice³³. Altri, più genericamente, si limitano a constatare che la riabilitazione di *Medea* – e le riflessioni sul fenomeno del capro espiatorio – potevano costituire una risposta letteraria alla campagna diffamatoria subita dall’autrice in quegli anni:

²⁸ «Alla visione si aggiungono due forti e, nonostante il loro tragico destino, indistruttibili, figure femminili le cui presenze si presentano come alterative degne di nota all’illusionistica mentalità del mondo occidentale. [...] Il vero Movente di entrambi i libri mitici è perciò profondamente attuale: la basilare messa in discussione dello stile di vita dell’europa occidentale, la cui incessante corsa alla crescita ed al consumo sin dalla metà del secolo nostro, è diventata un rischio esistenziale per l’intero pianeta.», Jürgen RASSBACH, *Die guten Rat Wissende*, Die Christengemeinschaft, 03.1997.

²⁹ Mary GORDON, *Skeleton in the Cellar*, op. cit.

³⁰ *Ivi.*

³¹ «Essa rimanda contemporaneamente a *Cassandra*: ma se lì la figura che dà il titolo all’opera affronta il tutto con un unico, lungo monologo, qui il messaggio e le riflessioni sono frazionate ed assegnate a più ruoli.», Manfred FUHRMANN, *Honecker heißt jetzt Aietes*, op. cit.

³² Pia REINACHER, *Tagensanzeiger*, 24-25.02.96.

³³ Susanne ZOBL, *Christa Wolfs Abrechnung im antiken Gewand*, Die Neue Furche, 21.03.1996.

Der Medea-Roman ist eine Antwort auf die vom Feuilleton-West 1990 angezettelte Kampagne gegen C.W.. Das sagst sie, fast im Klartext, in einer Art Vorspruch: Wenngleich der Schlüssel zu vergangenen Epochen zur Hand sei, ohne Not sollte Toten ihr Geheimnis nicht entrissen werden.³⁴

In generale si loda il tono sommesso, quasi elegiaco di questa Medea non violenta: la 'nobile rassegnazione' sembra essere l'unico sentimento possibile per chi, come la Wolf, ha dovuto adattarsi alla nuova situazione tedesca.

Hiermit zieht die Autorin für sich selber und für diejenigen, die denken wie sie, die Konsequenzen aus der Lage, die das Epochenjahr 1989 geschaffen hat. Die Resignation ist nobel in des Wortes eigentlicher Bedeutung, verbunden mit Gelassenheit und ohne Rechthaberei. Man bemerkt den größeren Abstand, wenn man Reaktionen der ersten Zeit danebenhält; es ist, als ob die Autorin an sich selbst erprobt hätte, was sie im Jahre 1990 in der "Zwischenrede" auf die folgende Formel brachte: "Die Literatur wird leisten müssen, was sie immer und überall leisten muß, wird die blinden Flecken in unserer Vergangenheit erkunden müssen und die Menschen in den neuen Verhältnissen begleiten."³⁵

Ancora una volta, la crisi di identità della scrittrice è assunta a tema della sua opera, al punto da suggerire un'identificazione pressoché totale tra lei e Medea e poter parlare, quindi, di *vergleichbare Schicksale*³⁶ – destini simili: la critica punta forse fin troppo facilmente il dito sul confronto della Wolf con la propria storia, con i successi e i fallimenti della Germania Orientale e, in ultimo, con la disillusione dovuta al crollo dell'utopia.

Nachhaltig suggeriert Christa Wolf den Lesern, dass Medeas Situation jener der Autorin nicht unähnlich sei. Auch bleibt die Enttäuschung. Die DDR hat das vorgebliche Gesellschaftsideal verfehlt, aber auch das wiedervereinigte Deutschland bietet nicht das reine Glück.³⁷

Così, Thomas Schmitz-Albohn, in una recensione significativamente intitolata "*Medea, die reine Marxistin, macht sich die Mächtigen zum Feind*", interpreta la non colpevolezza di Medea non tanto come una ricerca alle fonti del mito – e quindi di una storia scritta dai vincitori – quanto piuttosto come rielaborazione del ruolo stesso dell'autrice all'interno della DDR.

In Christa Wolf eindringlicher Schilderung ist Medea eine Frau zwischen zwei Welten – fremd hier wie dort. Das kling nicht mehr nach alten Mythen, sondern sehr modern nach aktueller Bestimmung der

³⁴ « Il romanzo di Medea è una risposta alla campagna intrapresa contro Christa Wolf dai giornali occidentali nel 1990. Lo afferma lei stessa, quasi esplicitamente, in una sorta di anticipazione: sebbene la chiave d'accesso ad epoche passate sia a portata di mano, non bisognerebbe sottrarre ai morti i loro segreti se non è necessario.», mia traduzione da Renate VOIGT, *Nachdenken über Medeas Schuld*, Mitteldeutsche Zeitung, 02.03.1996.

³⁵ « Qui l'autrice parla di sé, e di quelli che come lei pensano alle conseguenze che l'anno 1989 ha avuto. La rassegnazione è nobile nel senso stretto della parola, legata allo stoicismo e senza arroganza. Si nota il grosso distacco, se la si confronta con le reazioni del primo tempo; è come se l'autrice abbia provato, ciò che poi nel 1990 nel "Zwischenrede" così formulerà: "La letteratura dovrà fare, ciò che ha sempre e prima di tutto dovuto fare: esplorare le macchie scure del nostro passato ed accompagnare gli uomini in nuove legami.», Manfred FUHRMANN, *Honecker heißt jetzt Aietes*, op. cit.

³⁶ Werner THUSWALDNER, *Medea Ruf ist wiederhergestellt*, Salzburger Nachrichten, 02.03.1996.

³⁷ *Ivi*. «Ai lettori Christa Wolf suggerisce costantemente che la situazione di Medea non è dissimile dalla propria. Eppure rimane la delusione. La DDR ha fallito nel sedicente ideale di società, ma anche la Germania riunificata non offre la felicità perfetta».

eigenen Position: in etlichen Passagen des Romans blitzen nämlich die nicht allzu weit zurückliegenden deutsch-deutschen Verhältnisse auf, wobei CW auch ihre eigene Rolle in der DDR thematisiert.³⁸

Benché, in generale, l'opera della Wolf presenti tratti fortemente autobiografici in cui è facile riconoscere nel personaggio, più o meno esplicitamente, alcuni tratti della voce narrante – basti pensare alla figura di Nelly in *Kindheitsmuster*, o a quella di Ellen in *Sommerstück* - nel caso di *Medea.Stimmen* questa possibilità identificativa non dovrebbe, a mio avviso, diventare l'unica chiave interpretativa del testo. Questo, invece, è il caso della *Neue Furche*, mensile amburghese, che rimprovera alla Wolf il carattere troppo autoreferenziale di Medea, deprecando la semplicità eccessiva della rielaborazione del mito a beneficio della storia personale dell'autrice:

So gesehen ist Christa Wolfs Roman nicht nur als Anklage an eine zerstörerische Männerwelt zu lesen, die aus Feigheit, aus Angst, ihre Macht an die Frauen zu verlieren, diesen keinen Anspruch auf Selbstbestimmung einräumt, sondern auch als ganz persönliche Geschichte der Autorin. [...] Die Schriftstellerin aus dem ehemaligen Osten, die mit Vorwürfen zu kämpfen hatte, die sie der Kollaboration mit dem kommunistischen Regime bezichtigten, lässt sich leicht mit Medea identifizieren. Sie erzählt die Geschichte einer starken, selbstbewussten, manchmal auch etwas sehr provokanten Frau, die letztendlich Opfer einer Männerwelt geworden ist, der sie sich nicht unterworfen hat. Christa Wolf entlarvt damit, ohne selbst eine literarische Höchstleistung zu vollbringen, die Dramen vieler männlichen Kollegen.³⁹

La riabilitazione di Medea può dunque essere letta come un tentativo della Wolf per 'essere assolta' dopo la dura campagna stampa degli anni '90? Se lo *Spiegel* suggerisce quest'interpretazione, per poi smussarne il giudizio in un secondo tempo, con la motivazione che l'autrice è ancora 'sufficientemente intelligente' per non cadere in questo semplice parallelismo⁴⁰, altri critici sono più netti nel loro giudizio: Christa Wolf è paragonata a una novella Giovanna d'Arco⁴¹, capace in pari misura di suscitare astio e ammirazione⁴², una

³⁸ «Nell'inquietante descrizione di Christa Wolf, Medea è una donna tra due mondi – straniera nell'uno come nell'altro. Ciò non sembra rispecchiare antichi miti, piuttosto sembra essere molto attuale ed in accordo con la definizione attuale della propria posizione: in numerosi passaggi del romanzo compaiono proprio le relazioni tutt'altro che remote tra le due tipologie di Tedeschi, e Christa Wolf tematizza anche il proprio ruolo nella DDR.», mia traduzione da Thomas SCHMITZ-ALBOHN, *Medea, die reine Marxistin, macht sich die Mächtigen zum Feind*, Sonntags Post, 27.07.1996.

³⁹ « In questa prospettiva, il romanzo di Christa Wolf non è da leggersi meramente come accusa ad una distruttiva società maschile, che per codardia e paura di cedere la propria forza alle donne, non concede loro alcun rivendicazione del proprio ruolo; piuttosto anche come storia molto personale dell'autrice. [...] La scrittrice originaria dell'ex- Est, che dovette combattere contro i rimproveri che la volevano collaboratrice del regime comunista, si lascia facilmente identificare con Medea. Essa racconta la storia di una donna forte, consapevole di sé stessa, talvolta persino assai provocante, che è diventata vittima ultima di un mondo maschile, al quale non si è sottomessa. Così facendo, Christa Wolf smaschera i drammi di molti colleghi maschi, senza raggiungere il massimo rendimento letterario.», mia traduzione da Susanne ZOBL, *Christa Wolfs Abrechnung im antiken Gewand*, Die Neue Furche, n.12, 21.03.1996.

⁴⁰ « Sieht sich Christa Wolf selbst als Medea? Als Opfer von Verkennung und Ausgrenzung? Es gibt Passagen, die diesen Gedanken mehr als nahelegen (...), dann aber ist die Autorin doch klug genug, der Gefahr einer solchen Identifizierung auszuweichen. », Volker Von HAGE, *Kein Mord, nirgends, Ein Angriff auf die Macht und die Männer*, op. cit.

⁴¹ Herbert GLOSSNER, *Verkannte Zauberin*, Das Sonntagblatt, 01.03.1996.

‘maga delle parole’ in grado di riabilitare se stessa e l’altra maga, Medea, solo grazie alla sua scrittura⁴³.

Il legame tra la storia personale dell’autrice e le dolorose vicende della Germania riunificata sono ancora troppo presenti per non influenzare le recensioni, convogliando nel giudizio critico non solo gli aspetti letterari ma anche quelli sulla persona⁴⁴.

IV.3. Il tipico ‘sound’ di Christa Wolf

Buona parte della critica, soprattutto quella che cercò di avvicinarsi al testo con minori riserve politiche, si trovò d’accordo nel lodare lo stile equilibrato e composito del testo, riconoscendovi il “tipico sound di Christa Wolf”⁴⁵. Proprio grazie alle sue qualità letterarie *Medea.Stimmen* era un romanzo di cui “si consigliava la lettura”⁴⁶, soprattutto ad alta voce o in letture pubbliche⁴⁷: in generale, si apprezzava la ‘nobile rassegnazione’ del personaggio di Medea⁴⁸ e l’uso sobrio e ponderato che l’autrice aveva dimostrato di padroneggiare alla perfezione anche nelle pagine di maggior pathos.

Ihre Erzählgabe und Fähigkeit der verknäpften, dafür umso intensiveren Darstellung, ihr in jeder Zeile zu beobachtender, wohlbedachter Umgang mit Sprache und ihr nüchterner, von starkem Ausdruckswillen geprägter Erzählstil bleiben nicht ohne Wirkung und machen die Begegnung mit ihren Büchern zu einem besonderen literarischen Erlebnis.⁴⁹

Si parla persino di scrittura come ‘autoterapia’, includendo in questo termine non solo il lavoro di introspezione di un’autrice che rielabora la propria storia, ma anche il faticoso processo di analisi del lettore, alle prese con la scoperta di sé:

Wer sich im Werk Christa Wolfs einigermaßen auskennt, wird hier viele Motive wiederfinden. Der Eindruck entsteht, hier werden die Themen anderer Arbeiten zu einem heilsamen Ende geführt. Und ist

⁴² È curioso che questo giudizio sia ripreso anche da Jorg Magenau, in un capitolo significativamente intitolato *Il tempo dei miracoli è finito: fama postuma in vita*, cfr. Jorg MAGENAU, *Christa Wolf*, op. cit. p. 429.

⁴³ «Médée, la sorcière de Colchide, meurtrière de ses deux enfants, se voit réhabilitée par Christa Wolf, magicienne des mots. Qui plaide non coupable, à la fois pour Médée et pour elle-même.», Ruth VALENTINI, *Le grand retour d’une maudite- Christa Wolf: Médée, c’est moi*, op. cit.

⁴⁴ È interessante notare che i critici che con più accanimento si scagliarono su Christa Wolf ai tempi di *Was bleibt* – Marcel Reich-Ranicki, Frank Schirrmacher e Ulrich Greiner, per non citare che i più noti – restarono comunque significativamente silenziosi su *Medea.Stimmen*, ad eccezione di Volker Hage, la cui critica, positiva per *Was bleibt* è invece negativa per *Medea.Stimmen*.

⁴⁵ Cfr. Jorg MAGENAU, op. cit. p. 434.

⁴⁶ Thomas SCHMITZ-ALBOHN, *Medea, die reine Marxistin, macht sich die Mächtigen zum Feind*, op. cit.

⁴⁷ Fritz Rudolf FRIES, *Beglückender Freispruch*, der Freitag - die Ost-West-Wochenzeitung, 01.03.1996.

⁴⁸ Manfred FUHRMANN, *Honecker heißt jetzt Aietes*, op. cit.

⁴⁹ « La sua dote narrativa e la capacità di descrizione concisa, e perciò così intensa, il suo rapporto osservatore e ponderato con la lingua che emerge in ogni riga del testo, ed il suo stile narrativo sobrio, caratterizzato da una forte volontà espressiva, non rimangono certo senza effetti e trasformano l’incontro con i suoi libri in una particolare esperienza letteraria.», Thomas SCHMITZ-ALBOHN, *Medea, die reine Marxistin, macht sich die Mächtigen zum Feind*, op. cit.

Schreiben nicht auch Selbst-Therapie? Erzählung bringt dieser Freispruch Medeas eine den Leser ansteckende Beglückung, die mit der Kunst der Autorin zu tun hat, eine von weither kommende Thematik der Selbstfindung in fraglicher Zeit sich und uns erzählen zu können.⁵⁰

Per alcuni critici, inoltre, lo stile letterario veicola la riflessione del lettore sull'autrice, rafforzando ulteriormente il parallelismo tra la sorte di Medea e la biografia della Wolf – e con lei, implicitamente, della DDR.

Ihre Sprache schmälert die literarische Qualität nicht, bezieht aber womöglich mehr Leser ins Nachdenken über Christa W. und „Medea“ ein als er „Kassandra“ tat.⁵¹

Charles Linsmayer – a mio parere una delle voci più equilibrate e attente – cerca invece di affrancarsi da una lettura improntata al presente, per rintracciare, nei sottili rimandi che si trovano disseminati nel testo, la vera sfida che attende il lettore del futuro.

Medea ist keine Buch, das man nach dem Durchkämmen der Fahnenabzüge ein für allemal einordnen und abqualifizieren kann. Kunstvoll und unerhört vertrackt und vielschichtig, wie es geschrieben und komponiert ist, werden wohl Jahre vergehen, bis es in seinen Feinheiten, Verästelungen, versteckten Bezügen und Schönheiten so vor und steht, wie die Autorin es sich gedacht haben könnte: als die weibliche Wiedergewinnung eines antiken Mythos in all seine schillernden, nie endgültig ausdeutbaren Rätselhaftigkeit.⁵²

Questi giudizi sostanzialmente favorevoli sono affiancati, anche se in minor numero, da recensioni meno elogiative, che presero a pretesto la critica sul piano letterario per mettere in discussione l'intera opera della Wolf. E' il caso dello *Spiegel* che, nello stesso articolo più volte citato, affianca il giudizio negativo sui contenuti ad una stroncatura anche formale dell'opera: certo, si lodano i 'bei monologhi', precisando però che essi non pongono, in realtà, nessun interrogativo; la prosa della Wolf, definita 'appassionante', è ormai una semplice routine dai tempi di *Kein Ort. Nirgends*.⁵³ Volker Hage arriva addirittura a liquidare alcuni passaggi come *Kalendersprüchen*, ironizzando sulle facili dicotomie e sulla semplicità eccessiva del rapporto Est-Ovest:

⁵⁰ « Chi si riconosce, per certi aspetti, in Christa Wolf, ritroverà qui molti motivi. L'impressione che si ha, è che i temi di altri lavori vengano qui riuniti in una fine che guarisce. E la scrittura non è anche autoterapia? La narrazione nel momento dell'assoluzione di Medea contagia il lettore con una felicità che ha a che fare con l'arte dell'autrice, arte del trovare sé stessi in un tempo di dubbi, per poter raccontare di sé stessi e di noi stessi.», Fritz Rudolf FRIES, *Beglückender Freispruch*, der Freitag - die Ost-West-Wochenzeitung, 01.03.1996.

⁵¹ «Il suo linguaggio non sminuisce la qualità letteraria, ma spinge maggiormente il lettore a riflettere su Christa Wolf e su Medea, più di quanto lo facesse in Cassandra.», mia traduzione da Renate VOIGT, *Nachdenken über Medeas Schuld*, op. cit.

⁵² «Medea non è un libro che, dopo aver passato al setaccio le bozze, si possa categorizzare una volta per tutte. Per com'è scritto e composto, così artistico, inauditamente pieno di tracce, complesso com'è, ci vorranno anni prima che venga letto e capito nei suoi particolari, nelle sue ramificazioni, nei riferimenti nascosti e nelle sue bellezze, così come l'autrice se lo possa essere immaginato; come reintegrazione femminile di un mito antico in tutto il suo cangiante, mai assoluto mistero.», Charles LINSMAYER, *Irritierendes neues Leben für eine alte Figur*, op. cit.

⁵³ Cfr. Volker Von HAGE, *Kein Mord, nirgends, Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman "Medea"*, op. cit.

Mit solch fertigen Kalendersprüchen verrät die Autorin nicht nur das eigene literarische Niveau, sie hat sich auch nicht enthalten können, die Orte Kolchis und Korinth in Analogie zum ehemals sozialistischen Osten einerseits und dem kapitalistischen Westen andererseits zu setzen - ohne das auszusprechen.⁵⁴

Anche *Die Zeit* rimprovera a Christa Wolf di aver condensato nel romanzo «i motivi della congiura mondiale cari alla critica dell'ideologia e della letteratura dozzinale»⁵⁵, ironizzando sulle modalità con cui l'autrice fa esprimere i personaggi:

Mal schachtelt Medea atemlos unvollständige Sätze ineinander, immer wieder abschweifend und sich in Nebensächlichkeiten verlierend. Mal gelingt es dem illiteraten Jason nur mühsam, seine Eindrücke überhaupt in Worte zu kleiden.⁵⁶

Paradossalmente, il giudizio negativo di Susanne Schanda sulla *Berner Zeitung* è motivato invece da considerazioni opposte: se i due quotidiani tedeschi avevano contestato alla Wolf un parallelismo troppo marcato con la situazione attuale della Germania, la critica svizzera biasima la scrittrice per il suo presunto tentativo di mettersi al riparo degli attacchi politici approfittando dell'indeterminatezza del tessuto mitico e nascondendosi dietro uno stile di difficile leggibilità, la cui struttura è polifonica solo in apparenza.

Von Anfang an der vermittelt dieser Roman weniger die Verschränkung verschiedener Zeitepochen als vielmehr eine unbestimmte Zeitlosigkeit. Der antike Sagenstoff wird nicht mit zeitgenössischem Zünder zur Explosion gebracht, sondern bleibt fremd und sehr weit weg. Für alle Zeiten vergangen. [...] Obwohl der Roman mehrstimmig konzipiert ist, bleibt er eintönig und daher spannungslos. Die einzelnen Stimmen klingen hohl und thesenhaft.⁵⁷

IV.4. Una Medea troppo femminista?

Tra le grandi figure femminili negative del mito – Fedra, Clitemnestra, la stessa Medea – il personaggio della maga 'barbara' è quello che più ha turbato l'immaginario collettivo: come può una madre, per spirito di vendetta, arrivare ad uccidere i proprio figli? Questa la domanda che, nonostante le successive rielaborazioni del mito, incombe su ogni possibile tentativo di attenuare la colpevolezza di Medea. Non a caso, quando Christa Wolf inizia a

⁵⁴ «Con queste frasi da calendario l'autrice rivela non solo il proprio livello letterario, ma non riesce ad astenersi collocare i luoghi della Colchide e di Corinto in analogia con l'allora Est socialista da una parte, e l'Occidente capitalista dall'altra, senza coinvolgerle.» *Ivi*.

⁵⁵ Jens BALZER, *Tobt nicht, rast nicht, flucht nicht*, op. cit.

⁵⁶ *Ivi*, «Medea si ingarbuglia in frasi incomplete, senza respiro, sempre più divaganti, che si perdono nelle frasi secondarie. L'analfabeta Giasone riesce faticosamente ad esprimere le proprie impressioni in parole.»

⁵⁷ «Sin dall'inizio di questo romanzo, si trasmette meno l'accavallamento di diverse epoche temporali, quanto più un' indefinita assenza di tempo. L'antico materiale letterario non viene fatto brillare con un innesco contemporaneo, piuttosto rimane estraneo e molto lontano. Remoto a tutti i tempi. [...] Nonostante il romanzo sia concepito a più voci, esso rimane monotono e perciò privo di tensione. Le singole voci risuonano vuote e 'a tesi'.», Susanne SCHANDA, *Wie politisch kann ein Mythos sein?*, op. cit.

elaborare i suoi appunti, la prima discrepanza con la versione ufficiale di Euripide riguarda proprio l'infanticidio:

Das konnte ich nicht glauben. Eine Heilerin, Zauberkundige, die aus sehr alter Schichten des Mythos hervorgegangen sein mußte, aus Zeiten, da Kinder das höchste Gut eines Stammes waren und Mütter, eben wegen ihrer Fähigkeit, den Stamm fortzupflanzen, hoch geachtet – die sollte ihre Kinder umbringen?⁵⁸

Da qui la ferma intenzione di risalire alle fonti e ridare voce ad un personaggio privato del suo valore da una letteratura essenzialmente maschile. Il ritratto di questa Medea tedesca è dunque profondamente diverso da quello che il lettore – da Euripide in poi – è abituato a conoscere: bella, passionale, portatrice di un sapere del corpo e dell'istinto, la Medea wolfiana incarna la radice del nome greco, 'colei che guarisce'. Accanto a lei, si profilano altri ritratti di donne, non altrettanto positive, ma sempre profondamente umane: prima di tutte Glauce, su cui la Wolf scrive pagine molto intense. Glauce che sa, che vede le violenze del Palazzo – l'omicidio della sorella - eppure sceglie di relegare il ricordo nelle zone oscure dell'inconscio, "fino a farsi complice della brutalità maschile, subendone poi lo strazio fino al suicidio"⁵⁹. E ancora: il personaggio negativo di Agamedea, allieva di Medea, come lei guaritrice, ma succube dell'invidia e dell'acquisizione di un modo di pensare maschile, fondato sulla competizione e la violenza, e le due silenziose regine, Merope e Idia, entrambe impotenti di fronte all'omicidio dei figli in nome del potere.

Partendo da queste premesse, e tenendo conto del fatto che la Wolf, già a partire da *Selbstversuch* aveva innestato la tematica femminista nei suoi romanzi, è facile che le recensioni si concentrino su questo aspetto del testo, riconducendo Medea alla *Frauenliteratur* e alle istanze femministe. Tuttavia, così come l'eccessiva importanza data alla componente politica finisce, in fondo, per sminuire l'effettiva portata del romanzo, anche una lettura del testo esclusivamente in chiave femminista rischia di darne una visione parziale. Tanto più che la Wolf, benché riconosca l'importanza del movimento femminista e delle sue rivendicazioni⁶⁰, non auspica in nessun modo un ritorno al matriarcato, come si evince dalle sue dichiarazioni sul *Buchjournal* nel gennaio 1996:

Un matriarcato concepito come dominio femminile non è forse nemmeno mai esistito e comunque un ritorno a rapporti così arcaici e indifferenziati è impensabile. Possiamo solo tentare di procedere tenendo presente la nostra millenaria esperienza. È sempre più evidente che solo l'interazione degli

⁵⁸ «Non riesco a crederci. Possibile che una guaritrice ed esperta di magia che doveva essere emersa da antichissimi sostrati mitici, da epoche in cui i figli erano il bene supremo di una tribù e in cui le madri venivano tenute in grande stima proprio per la loro capacità di perpetuare la stirpe, proprio lei abbia ucciso i propri figli?», Christa WOLF, *Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen gestalten*, traduzione di Giulio Schiavoni, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 27.

⁵⁹ Anna CHIARLONI, *Conversazioni con Christa Wolf*, ibidem. p. 43.

⁶⁰ Cf. Christa WOLF, *Conversazioni con Christa Wolf*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 58.

sguardi – maschile e femminile – può mediare un'immagine corrotta del mondo. Un mondo che deve essere plasmato da uomini e donne in modo paritario, a seconda del loro specifico punto di vista.⁶¹

Nonostante queste dichiarazioni e la presenza di personaggi – uno tra tutti quello di Penthesilea in *Kassandra* – che si allontanano manifestamente da un femminismo radicale, alcune critiche si orientano verso una visione parziale, arrivando in alcuni casi a forzare la lettura in questa direzione. Così *Die Zeit*:

Bald erkennt sie: Ein konspirativer Männerbund manipuliert das korinthische Volk. Machtbesessene Schriftgelehrte und Hofbürokraten verfolgen einen teuflischen Plan: Sie wollen das Matriarchat endgültig vernichten! [...] Für Christa Wolf ein Paradebeispiel Frauen- und fremdenfeindlicher Diskriminierung. Denn Medea ist nicht nur im allgemeinen zu gut für diese Welt. Im besonderen kann sie in der intellektuellen Enge des korinthischen Patriarchats nicht auf Dauer bestehen. Sie denkt einfach zu ganzheitlich.⁶²

Non mancano articoli apertamente polemici, come quello di Jürgen Krätzer, che parla di “gängigen Feminismen”⁶³, o Martin Oehlen, in aperta polemica già nel titolo *Supermans antike Tochter. Christa Wolf radikal neues Bild der Medea. Verleumder verfolgen die überlebengrosse Frau*.⁶⁴ fino ad arrivare all'ironico articolo della *Nürnberger Zeitung*, per cui la Medea descritta dalla Wolf “potrebbe benissimo tenere un workshop sulla salute”⁶⁵. Nella recensione si nota un certo astio, e soprattutto una lettura parziale legata in modo esclusivo all'interpretazione in chiave femminista, rispetto a cui tutte le altre tematiche sarebbero secondarie.

Aber sie, die so gern aktuelle Themen in ihren Produktionen aufgreift, hat das so akute Ausländer-, Asylanten- und Flüchtlingsprobleme bestenfalls als Nebenthema fungieren lassen. Ihr geht es vor allem um eine Dekonstruktion jener in ihren Augen reichlich frauenfeindlichen Geschichte. [...] Dieser Roman ist eindeutig ein Kriegsartikel im Kampf der Geschlechter. Ob man ihm auch noch eine politische Moral entnehmen kann, ist nicht mehr so eindeutig.⁶⁶

⁶¹ Il brano dell'intervista è riportato da Anna Chiarloni nella sua postfazione a *Medea. Stimmen*. Cf. Christa WOLF, *Medea. Stimmen*, e/o, Roma, 1996, p. 234.

⁶² « Presto le è chiaro: un cospirativo gruppo di uomini manipola il popolo di Corinto. La burocrazia persegue un piano diabolico: distruggere il matriarcato finalmente! [...] Per Christa Wolf (questo odio) è un ottimo esempio di una discriminazione femminile e xenofoba. Medea non è solo generalmente troppo buona per questo mondo. Nello specifico non può continuare ad esistere nella ristrettezza intellettuale del patriarcato di Corinto. Semplicemente, il suo è un pensiero troppo olistico.», mia traduzione da Jens BALZER, *Tobt nicht, rast nicht, flucht nicht*, op. cit.

⁶³ Jürgen KRÄTZER, *Das Kassandra Syndrom*, die Horen, 2, 1997.

⁶⁴ Martin OEHLER, *Supermans antike Tochter. Christa Wolf radikal neues Bild der Medea. Verleumder verfolgen die überlebengrosse Frau*, Kölner Stadtanzeiger, 24/25.02.1996.

⁶⁵ *Schamanin vom Schwarzen Meer*, Nürnberger Zeitung, 24.02.1996.

⁶⁶ « Ma lei, che volentieri inserisce nelle sue produzioni temi attuali, lascia che i problemi relativi allo straniero, all'asilo, all'evasione fungano, nel migliore dei casi, da temi secondari. Ciò che più le interessa è una decostruzione di quella che è ai suoi occhi una storia semplicemente contro le donne. [...] Questo romanzo è indubbiamente un articolo di guerra nella lotta tra i sessi. Se da esso se ne possa trarre anche una morale politica, non è più così indubbio.», *Ibidem*.

Thomas Schmitz-Albohn sul *Sonntags Post* ha invece il merito di ricostruire la scena letteraria su cui si innesta la Medea della Wolf, smussando la radicale contrapposizione uomo-donna a favore di quella 'terza via' utopica già invocata da Cassandra.

Die Frauenliteratur der DDR, wie sie Christa Wolf, aber auch Irmtraud Morgner und Maxie Wander vertraten, hatte – im Gegensatz zu Westen – kaum aggressiv-feministische Züge. Den Schriftstellerinnen im Osten ging es nicht so sehr darum, einen Gegensatz zwischen Mann und Frau zu konstruieren, sondern eine auf rationalistische Aufklärung begründete Männerherrschaft zu kritisieren, deren Gegenbild nicht eine weibliche, sondern eine menschliche Welt sein sollte. In dieser „real existierenden Utopie“ (Wolf) standen Werte wie Selbstachtung, Vertrauen, Freundlichkeit und Schwesterlichkeit ganz hoch im Kurs, und mit ihrer neuen Heldin Medea gibt Christa Wolf zu verstehen, dass sie dieser Utopie treu geblieben ist.⁶⁷

Gabriele Weingartner, nella sua recensione a difesa della Wolf, arriva persino a scomodare Freud: perché – si chiede – quando lo psicanalista austriaco forzò il mito per dar voce al suo pensiero nessuno gridò allo scandalo, e lo fanno invece ora, con questa Medea nuova, non colpevole e soprattutto capace di pensare con la propria testa?

Bei Sigmund Freud, der doch gleichfalls die griechischen Sagen in seine Denkmodelle zwängte, kam niemand auf die Idee, darüber öffentlich nachzudenken, ob dies etwa unfein oder nicht erlaubt sei. Bei Christa Wolf aber jaulen die Männer, weil sie sich einer Kindesmörderin beraubt sehen und statt dessen eine Frau vor die Nase gesetzt bekommen, die selbständig denken kann, unabhängig ist und dennoch die Wurzeln zum archaischen Urgrund nicht verloren hat.⁶⁸

Non solo la critica, tuttavia, si è interrogata sulla tematica femminista presente in *Medea.Stimmen*. Anche il pubblico ha dimostrato di essere molto recettivo a riguardo, dialogando insieme all'autrice sul ruolo della donna in relazione all'uomo, ai rapporti di potere e, non in ultimo, alla natura. A questo proposito, basterebbe riprendere gli interventi della Wolf all'università di Torino – in occasione della laurea honoris causa nel 1997 –, in cui la scrittrice ha risposto agli studenti dimostrando ancora una volta come la sua scrittura sia il tentativo estremo di coniugare l'utopia con la realtà.

Non si può neppure considerare la storia dei due-tremila anni della nostra civiltà solo come Storia degli uomini, anche se in tali termini essa è stata scritta e spesso così è anche accaduta. Dovremmo riflettere meglio su cosa significhino benessere e conformismo, sulla parte che noi donne abbiamo nell'evidente

⁶⁷ «La letteratura femminile della DDR, come Christa Wolf, ma anche Irmtraud Morgner e Maxie Wander suggeriscono, non aveva quasi, in contrasto a quella occidentale, tratti aggressivo-femministi. Ciò che importava alle scrittrici della DDR non era costruire un contrasto tra l'uomo e la donna, ma piuttosto criticare un dominio maschile fondato su un illuminismo razionalistico, la cui controfigura non doveva essere un mondo femminile, ma piuttosto un mondo umano. In questa "utopia realmente esistente" (Wolf) valori come la stima di sé stessi, la fiducia, la gentilezza e la sorellanza erano di primaria importanza e con la sua nuova eroina, Medea, Christa Wolf lascia intendere di essere rimasta fedele a questa utopia.», Thomas SCHMITZ-ALBOHN, *Medea, die reine Marxistin, macht sich die Mächtigen zum Feind*, op. cit.

⁶⁸ «Con Sigmund Freud, che forzò la parola dei greci nel suo modello di pensiero, nessuno ebbe l'idea di pensare pubblicamente se ciò fosse a tratti sconveniente o non permesso. Nel caso di Christa Wolf gli uomini si lamentano poiché si sentono derubati di un'infanticida e si trovano a fronteggiare una donna in grado di pensare autonomamente, che è indipendente e ciononostante non ha perso le radici di un'arcaica terra primordiale.», Gabriele WEINGARTNER, *Was bleibt, ist nicht das, was man bemängelt*, op. cit.

difficoltà di arrestare la tendenza distruttiva della nostra società. Il che significa riflettere sulla domanda che per Medea è vitale: quale prezzo siamo disposte a pagare, affinché sulla terra la vita possa continuare?⁶⁹

Conclusioni parziali.

Per concludere, mi sembra importante riprendere alcune considerazioni. E' evidente che queste recensioni risentono, in diversa misura, del clima culturale e politico che fece seguito alla riunificazione tedesca. Questo lo si può facilmente evidenziare nel carattere apertamente politico che diversi critici diedero al romanzo, in particolare alle descrizioni di Corinto e della Colchide come esemplificazioni rispettivamente della Germania Ovest ed Est: questo aspetto, infatti, certamente presente nel testo, è stato talvolta sopravvalutato dalla critica, amplificando di conseguenza anche la dimensione autoreferenziale del personaggio di Medea. Il vissuto personale della Wolf viene di fatto equiparato alla figura di Medea e il tentativo della scrittrice di analizzare le radici della violenza e del meccanismo del 'capro espiatorio' è, in alcuni casi, ricondotto a un più banale desiderio di rivalsa rispetto all'intensa campagna denigratoria degli anni '90. Parallelamente a questo genere di recensioni si affianca, tuttavia, una critica più attenta nel riportare il dibattito all'interno di giudizi estetici, tralasciando il vissuto personale della Wolf a beneficio di un'analisi del testo che possa tener conto anche di quegli aspetti non considerati da un approccio essenzialmente politico. Un altro aspetto che mi sembra opportuno rilevare è la mancata analisi, da parte della critica⁷⁰, delle citazioni poste in apertura dei singoli capitoli: questi riferimenti – da Seneca ad Adriana Cavarero, passando per la lettura fondamentale di René Girard – creano infatti una fitta rete di rimandi e allusioni indispensabili per un'interpretazione approfondita del testo, guidando il lettore all'interno del laboratorio creativo dell'autrice. Soprattutto Girard è quasi totalmente ignorato, un aspetto che sottolinea ulteriormente, a mio avviso, la cecità della critica di fronte alla volontà dell'autrice di toccare temi più vasti, non esclusivamente legati alle vicissitudini contemporanee.

⁶⁹ Christa Wolf all'Università di Torino, 26 maggio 1997, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, op. cit. p. 79.

⁷⁰ Un'eccezione in proposito è costituita dall'articolo su *Medea.Stimmen* di Anna Chiarloni, su <http://www.germanistica.it/saggi/medea.asp>, consultato il 28-12-2012.

CONCLUSIONI

L'énigme de Médée n'appartient pas aux seuls mâles.
Elle fait également signe aux femmes qui vibrent à sa panique,
à ses hurlements de révolte¹

I grandi personaggi mitici, si sa, sono soprattutto donne: Antigone, Fedra, Alceste, Elettra...la figura della donna come sposa, amante, figlia è stata di volta in volta esaltata, deformata, plasmata dallo sguardo maschile: passioni eccezionali, nel bene e nel male, caratterizzano queste eroine, dando vita a dei veri e propri stilemi culturali. La figura materna, tuttavia, è un archetipo talmente complesso che, inevitabilmente, i miti che la riguardano risentono di stratificazioni culturali e sociali di cui quasi abbiamo perso le tracce. Vi è il mito della Grande Madre, simbolo di fertilità, pace e abbondanza, a cui Marija Gimbutas ha dedicato anni di studi, simbolo di una cultura matriarcale ormai scomparsa. Con il tempo, emergono anche madri vendicative, come Clitemnestra, residuo di un potere matriarcale ormai schiacciato dalla sovranità maschile, e la non-madre, la donna che rifiuta il ruolo subalterno che la società le impone, oggettivando la sessualità e il ruolo fecondatore del maschio – Penthesilea e le amazzoni. Vi sono infine le madri-spose, come Giocasta, alle prese con il doppio ruolo di sposa e genitrice. Il paradigma che più ossessiona l'uomo arcaico è però quello della madre- mostro, la madre infanticida o *child-killing demon* ben noto in molte culture tradizionali antiche e moderne del Mediterraneo, non esclusa la stessa Grecia antica. Questi 'mostri' sono donne che hanno fallito il loro compito riproduttivo, come la Lilith biblica o Lamia, che dopo aver visto i figli uccisi da Era si vendica assassinando i figli altrui, ma anche e soprattutto madri colpevoli di aver ucciso la loro stessa prole. La 'madre-mostro' è un'immagine che ossessiona a tal punto l'uomo antico che diventa necessario creare miti appositi, capaci di esorcizzare il terrore che la donna-protettrice possa trasformarsi in un essere terrificante e portatore di morte. In alcuni casi, il mito cerca di temperare il gesto adducendo la pazzia come scusante – è il caso di Ino o di Agave, indotte rispettivamente da Era e Dioniso a uccidere i propri figli. Il mito di Medea, tuttavia, presenta una figura di donna che, nonostante alcuni tratti irrazionali dovuti alla passione, compie la sua vendetta lucidamente, interrogandosi a lungo sulle motivazioni che la spingono ad un gesto così spaventoso.

Il suo gesto ha percorso i secoli, reinventando situazioni e conflitti sulla scia della sensibilità degli autori: tra questi, vi è persino chi ha cercato di giustificarla, elaborando l'assassinio come tentativo disperato di sottrarre i figli a un destino non voluto. La

¹ Isabelle STENGERS, *Souviens-toi que je suis Médée*, Synthélabo, 1993, p. 19.

tragica figura della madre omicida ha comunque finito per prendere il sopravvento sul personaggio della donna-amante, la sposa tradita negli affetti, e abbandonata in una terra lontana straniera. Persino il fratricidio e l'assassinio della giovane Glauce passano in secondo piano di fronte all'orrore della donna che, esultante, tiene in braccio i corpi esanimi dei figli.

D'altra parte, il tema della 'madre-mostro' si unisce a quello, meno clamoroso ma ugualmente importante, dello scontro di civiltà: se per Euripide Medea è la donna barbara proveniente da una terra favolosa ma primitiva, numerose riscritture del mito hanno messo al centro della narrazione il tema della 'diversità' come elemento portante della tragedia. Medea è di volta in volta gitana, africana, coreana, ebrea, apolide², sempre e comunque appartenente a una minoranza, etnica o religiosa, mal integrata e sottoposta a pregiudizi e vessazioni. Il tema del conflitto insanabile tra civiltà prende decisamente il sopravvento nelle rielaborazioni moderne: il passato colonialista dell'occidente, le nuove spinte xenofobe e razziste che attraversano l'Europa e – in definitiva – l'avvento della globalizzazione e della società di massa come 'livellatrice' delle differenze culturali, emergono con forza nelle riscritture di Medea nel corso del XX secolo più che in ogni altro.

Sulla base di queste premesse, la scelta di intraprendere un percorso di analisi della *Medea* di Pier Paolo Pasolini e di *Medea. Stimmen* di Christa Wolf non è stata casuale. In queste due opere, infatti, ho ritrovato non solo i due temi fondanti del mito – l'infanticidio e il conflitto tra culture – ma anche la rivisitazione degli stessi in una chiave originale e profondamente polemica nei confronti della propria società. L'obiettivo del presente lavoro, infatti, non era solo un'analisi degli aspetti formali ed estetici delle due opere: al contrario, ho scelto di concentrare la riflessione soprattutto sull'influsso delle fonti letterarie (principalmente di matrice antropologica) e sull'impatto della situazione storico-politica rispetto all'elaborazione dell'opera. Le mie considerazioni hanno così incrociato non solo il mito tradizionale, espandendolo nelle sue forme più antiche – le fonti pre-euripidee – ma anche le proiezioni di angosce e problematiche tipiche del Novecento.

Il punto di partenza delle mie ricerche è stata la verifica delle affermazioni rilasciate dai due autori: sia Pasolini sia Christa Wolf, infatti, dichiarano a più riprese di aver trovato nei testi di antropologia e etnologia la fonte di ispirazione primaria per la rivisitazione del mito. Nel caso di Pasolini, è emersa una sostanziale affinità di pensiero con l'antropologo francese Claude Lévi-Strauss: se l'autore friulano contesta apertamente la visione strutturalista, è infatti innegabile la condivisione di alcune riflessioni sulle società primitive – riflessioni che includono il rimpianto per il passato, ma anche una condanna alla società dei consumi proposta dall'Occidente 'moderno'.

La fonte di riferimento per la *Medea* di Pasolini resta comunque Mircea Eliade: benché

² Per una panoramica delle varie riscritture del mito, cf. Michèle DANCOURT, *Prénom: Médée*, op. cit.

la maggior parte degli studi abbia giustamente sottolineato la resa formale di alcuni passi citati dallo studioso rumeno (tra tutti, il rito di fertilità della scena iniziale), questo lavoro ha avuto però il merito di analizzare anche la consonanza di pensiero che lega tra loro i due intellettuali. Pasolini cita spesso il *Traité d'Histoire des Religions* come fonte di ispirazione fondamentale; questo è senz'altro vero, ma un'analisi dei testi di Eliade ha messo in luce anche un altro saggio, *Le sacré et le profane*, ugualmente importante per comprendere la riscrittura del mito pasoliniano e la poetica che vi sottende. Infatti, è proprio a partire dall'opposizione tra sacro e profano, tra una concezione sacrale della vita e una desacralizzata che Pasolini struttura la concezione binaria del film, alla luce del conflitto irriducibile tra un passato concepito come 'ierofanico' e un futuro alienante, dominato dalla tecnica. Parallelamente, abbiamo messo in luce le vicissitudini editoriali legate alla 'Collana Viola' einaudiana: questo excursus ha evidenziato non solo il clima di tensione che infiammò gli intellettuali italiani negli anni immediatamente successivi al dopoguerra – un misto di polemica e desiderio di innovazione che continuò fino agli anni '60, quando Pasolini iniziò ad occuparsi direttamente di antropologia – ma anche il legame tra l'intellettuale, i testi pubblicati nella collana e il tentativo di recupero di questi studiosi da parte dell'editoria di destra.

La mia ricerca ha inoltre sottolineato il rapporto tra la riscrittura pasoliniana e la tragedia di Euripide. La comparazione tra i due testi ha rilevato che la ripresa del testo greco ha l'esplicita funzione di rielaborare la componente verbale del film secondo un duplice aspetto: da un lato, Pasolini enfatizza l'aspetto rituale, sacrale della parola; dall'altro indaga i meccanismi di coercizione e di sopraffazione ad essa legati – da cui la 'sfiducia nel logos' tipica di questa fase della produzione pasoliniana – facendo dell'opposizione tra silenzio e parola uno degli aspetti più evidenti e caratteristici di tutto il film. Il legame con Dreyer, infine, ha messo in luce il debito del regista friulano verso il maestro danese, a cui è legato non solo per la scelta di Maria Callas come protagonista ma anche per alcune scelte formali e interpretative – ad esempio il rapporto erotico tra Medea e Giasone. Le riprese di Medea coincidono con un momento molto particolare per la storia italiana: il 1969 si lascia alle spalle il movimento studentesco e le rivolte operaie, e apre la strada al periodo del terrorismo e degli 'Anni di Piombo'. Alla luce del profondo interesse dimostrato da Pasolini per le vicende nazionali fin dal periodo della Resistenza in Friuli, mi è sembrato necessario analizzare la riscrittura del mito anche alla luce degli avvenimenti che agitano la società italiana in quegli anni. È quindi emerso il ritratto di un intellettuale profondamente pessimista, non solo riguardo alle 'rivoluzioni' degli studenti ma, più in generale, verso la trasformazione e la metamorfosi della popolazione italiana, avviata – a suo dire – verso una società capitalistica e consumistica, non più in grado di rifarsi ad antichi valori né di elaborarne di nuovi. Da questa sfiducia, evidentemente, emerge anche la scelta del regista di valorizzare la parte della vita di Medea precedente all'incontro con Giasone – un momento, nel suo essere barbaro e primitivo, sentito come puro e incontaminato. Parallelamente, Pasolini crea il personaggio del centauro, ultimo simbolo della sua utopia per un presente in grado di conciliare i valori del passato

e le spinte verso il futuro.

La ricerca sulle fonti è stato il presupposto necessario per analizzare il film: ho cercato di mettere in luce la struttura per opposizioni che regge l'intera rivisitazione del mito da parte di Pasolini – una dicotomia che si riflette non solo nella sovrapposizione delle scene, ma anche nella scelta dei costumi, dei paesaggi e delle musiche. L'analisi del film ha confermato il recupero del tema mitico in chiave antropologico-sociale: la tragica vicenda d'amore che lega Medea a Giasone, infatti, è ripresa nell'ottica di una 'conversione alla rovescia', che vede l'eroina rinnegare i valori del suo mondo per abbracciare quelli dell'amato.

La polemica di Pasolini contro la società italiana viene colta solo parzialmente dalla critica: l'analisi delle recensioni, infatti, evidenzia l'irrigidimento dogmatico da parte dei giornalisti legati al PCI – pronti ad accusare l'intellettuale di 'disimpegno' – e una condanna unanime al 'manierismo bizantinista' del regista. D'altra parte, le recensioni e la visione parziale dimostrata dai critici, comprovano ulteriormente lo stretto legame tra la rivisitazione del mito e il contesto storico-culturale in cui esso si inserisce: è evidente, infatti, che Pasolini si pone in aperta polemica contro una certa intelligenza culturale, soprattutto di sinistra, che si era ciecamente schierata a favore delle contestazioni studentesche e degli scioperi operai. Pasolini intuisce che dietro questi scontri vi è una fase di lotta interna alla borghesia stessa, il cui scopo è riorganizzare i meccanismi di controllo legati all'avvento di una nuova società, orientata non più sui rapporti di classe ma al benessere e al consumo. La sua scelta di un 'cinema d'élite' ha dunque un doppio significato: non solo vuole essere una sfida al livellamento culturale e al cinema come prodotto di massa, ma richiede un recupero di quella stessa cultura che i sessantottini, con le loro battaglie, avevano messo in discussione.

Il capitolo su *Medea. Stimmen* si è servito della stessa metodologia, partendo dalle fonti per arrivare all'analisi del testo e alle recensioni successive alla pubblicazione. Anche in questo caso, il sostrato antropologico si è rivelato fondamentale per evidenziare e mettere in luce l'originalità di una riscrittura che trova il suo punto di forza proprio nel lavoro di scavo rispetto alla versione del mito presentata da Euripide. Nella mia ricerca, infatti, ho ricostruito il percorso dell'autrice proprio a partire dalle narrazioni pre-euripidee, che testimoniano la presenza di una Medea innocente e non colpevole di infanticidio. Per Christa Wolf, l'attestazione di questa versione 'innocentista' del mito è un aspetto essenziale per la rielaborazione del testo: non solo, infatti, può ricollegare la propria rilettura ad un canone preesistente, ma proprio questa 'scoperta' permette all'autrice di elaborare una critica che tocca direttamente la cultura patriarcale, colpevole di aver manipolato il mito secondo le opportunità. Il passaggio dalla Medea regina e guaritrice al personaggio mostruoso, irrazionale e infanticida è, per Christa Wolf, il simbolo dell'avvento di una tradizione patriarcale che distrugge e demonizza l'Altro – dove "l'Altro" per eccellenza è soprattutto la donna. Da qui il fitto dialogo con

studiose e antropologhe femministe, ma anche filosofe e letterate – Heide Göttner-Abendroth, Margot Schmidt, Luce Irigaray e Helga Novak, per non citare che le più note. Seguendo la riflessione di matrice femminista la Wolf recupera la tradizione matriarcale, innestando felicemente il tema sulla sua personale rielaborazione di Medea. Parallelamente, la mia ricerca si è concentrata sull’influsso delle teorie di René Girard: l’analisi di alcuni testi dell’antropologo francese, spesso trascurato dalla critica, ha il merito di evidenziare un aspetto fondamentale del testo, che si ricollega direttamente al vissuto biografico della Wolf. Mi riferisco alla teoria del ‘capro espiatorio’, ampiamente trattata da Girard e ripresa lungo tutto il testo dalla Wolf: la vicenda tragica di Medea, infatti, risponde perfettamente ai meccanismi di selezione vittimaria elencati dall’antropologo, evidenziando l’esplosione della violenza collettiva in una situazione di crisi. L’interesse della Wolf per gli studi di Girard non si spiega solo con il desiderio di dare una forma narrativa ad una teoria antropologica: la situazione del ‘capro espiatorio’, infatti, è vissuta personalmente dall’autrice, alle prese con una massiccia campagna di diffamazione mediatica negli anni immediatamente successivi alla caduta del Muro. La storia personale dell’autrice si intreccia profondamente con il processo di liquidazione che coinvolge l’ex DDR, il suo apparato politico, il suo sistema ideologico e – ovviamente – il gruppo di intellettuali che non avevano accolto a braccia aperte l’unificazione e l’avvento dell’economia capitalista. All’interno del romanzo, strutturato in modo polifonico su undici ‘voci’ che si alternano, ho dunque cercato di evidenziare la critica dell’autrice rispetto alla struttura coercitiva del potere: sopraffazione, emarginazione delle minoranze e dei dissidenti, manipolazione degli eventi a beneficio del mantenimento dello *status quo*, sono solo alcuni dei temi affrontati attraverso il mito.

La Colchide e Corinto si macchiano degli stessi crimini anche se, nella città greca, viene meno il senso di colpa: di fronte all’omicidio, il padre di Medea non riesce a sostenere lo sguardo della figlia, mentre Creonte gestisce il potere senza manifestare nessuna forma di pentimento – una critica ulteriore, forse, all’ipocrisia della società capitalista, ormai irrigidita nella conservazione del potere. La ricerca condotta sulla rassegna stampa successiva alla pubblicazione ha confermato il legame tra il romanzo e il contesto storico della Germania riunificata: è questo, infatti, l’elemento su cui più si sono concentrati i critici, sottolineando a più riprese come il personaggio di Medea, perseguitata e innocente, potesse essere interpretato come l’alter-ego della scrittrice, desiderosa di ristabilire in qualche modo la ‘verità’. Ovviamente, una lettura di questo tipo non solo è parziale, ma rischia di penalizzare fortemente il testo: altre recensioni, per lo più di area francese e italiana, hanno infatti riconosciuto alla Wolf una profondità del discorso che travalica il contesto nazionale. Parallelamente, anche la mia ricerca ha voluto mettere in luce proprio le diverse spinte che animano la riscrittura della Wolf, soprattutto la denuncia dei meccanismi coercitivi del potere e dei processi di manipolazione della verità – elementi che, a mio avviso, costituiscono uno dei punti di forza del testo. Con la creazione di una Medea innocente, purificata dalla colpa

dell'infanticidio, la voce femminile dell'autrice si pone in controcorrente rispetto alle numerose riscritture da parte maschile: il mito è così ripreso dalle fondamenta, facendo affiorare un personaggio capace di essere complesso senza alimentare l'immagine della 'madre-mostro' con il quale l'eroina tragica era stata identificata nei secoli.

Questa ricerca si è concentrata su due sole riscritture del mito, privilegiando due autori fortemente immersi nella realtà culturale e politica del proprio tempo. Tuttavia, è evidente che numerosi scenari si prospettano per altre analisi comparatistiche: un primo percorso potrebbe partire dalla Medea di Christa Wolf per analizzare le riscritture 'al femminile' del mito – dal racconto di Ludmilla Oulitskaia alle coreografie di Marta Graham e Birgit Cullberg. Un secondo percorso, invece, potrebbe essere incentrato sullo scontro tra civiltà: le varie etnie con cui, nei secoli, è stato raffigurato il personaggio di Medea, aprono la ricerca alla 'diversità' – con tutte le stratificazioni che questo termine acclude – come tema fondante del soggetto mitico. È evidente che il mito di Medea, la storia tragica della sua protagonista, è una vicenda che continua ad affascinare il pubblico e gli artisti di tutto il mondo: il suo nome, benché non venga più usato se non (significativamente) in Georgia, continua a risuonare nella letteratura e nelle opere contemporanee, simbolo evidente di un archetipo culturale in grado di interrogare, ancora oggi, l'uomo e le sue paure più nascoste.

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO

Il corpus delle opere pubblicate da Pier Paolo Pasolini e Christa Wolf, così come gli studi critici sull'opera dei due autori, è immenso. Nel presente repertorio bibliografico abbiamo dunque segnalato le opere che sono state utilizzate per la stesura del presente lavoro, aggiungendo i testi che – benché non citati – sono comunque stati fondamentali nella fase di ricerca.

L'opera omnia di Pasolini è stata pubblicata nella collana I Meridiani: P.P. PASOLINI, *Tutta l'opera*, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Mondadori, Milano, 1998-2000.

L'opera omnia di Christa Wolf è stata pubblicata dalle edizioni Luchterhand: Christa WOLF, *Werke 13 Bände*, Luchterhand Literaturverlag, München, 2001-2003.

PIER PAOLO PASOLINI

1.1. OPERE DI PASOLINI

Poesia

La meglio gioventù. Poesie friulane, Sansoni, Firenze, 1954.

Le ceneri di Gramsci, Garzanti, Milano, 1957.

L'usignolo della chiesa cattolica, Longanesi, Milano, 1958.

La religione del mio tempo, Garzanti, Milano, 1961.

Poesia in forma di rosa, Garzanti, Milano, 1964.

Trasumanar e organizzar, Garzanti, Milano, 1971.

La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974, Einaudi, Torino, 1975.

Le poesie: Le ceneri di Gramsci, La religione del mio tempo, Poesia in forma di rosa, Trasumanar e organizzar, Garzanti, Milano, 1975.

Bestemmia. Tutte le poesie, a cura di Graziella Chiarcossi e Walter Siti, prefazione di Giovanni Giudici, Garzanti, Milano, 1993 (nuova edizione, 1995-1996, 4 vol.).

Tutte le poesie, a cura di Walter Siti, vol. I e II, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2003.

Narrativa

Ragazzi di vita, Garzanti, Milano, 1955.

Una vita violenta, Garzanti, Milano, 1959. *L'odore dell'India*, Longanesi, Milano, 1962.

Il sogno di una cosa, Garzanti, Milano, 1962. *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano, 1965.

Teorema, Garzanti, Milano, 1968.

La divina Mimesis, Einaudi, Torino, 1965.

Petrolio, a cura di Silvia de Laude, con una nota filologica di Aurelio Roncaglia, Mondadori, Milano, 2005.

Romanzi e racconti a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, con due saggi di Walter Siti, cronologia a cura di Nico Naldini, vol. I e II, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1998.

Teatro

Teatro (Calderòn, Affabulazione, Pilade, Orgia, Bestia da stile), prefazione di Guido Davido Bonino, Garzanti, Milano, 1988.

Teatro, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Mondadori, Milano, 2001.

Testi per il cinema

Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea, introduzione di Morando Morandini, Garzanti, Milano, 1991.

Il padre selvaggio, (sceneggiatura per un film mai realizzato), Einaudi, Torino, 1975.

San Paolo, Einaudi, Torino, 1977.

Trilogia della vita (il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle Mille e una Notte), introduzione di G. Canova, Garzanti, Milano, 1995.

Appunti per un'Orestide africana, a cura di Andrea Costa, quaderni del centro culturale di Copparo, Ferrara, 1983.

Saggistica , dialoghi e interviste

Passione e ideologia (1948-1958), Garzanti, Milano 1960.

Oliver Stack, *Pasolini on Pasolini*, Thames and Hudson, London, 1969. (trad. It. Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [vero nome di O. Stack], Guanda, Parma, 1992.

Jean Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Belfond, Paris, 1970, II ed. accresciuta, P.P.Pasolini, les dernières paroles d'un impie (1969-75), a cura di Jean Duflot, Belfond, Paris, 1981. (trad. italiana P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Duflot, Editori Riuniti, Roma, 1983).

Empirismo eretico, Garzanti, Milano, 1972.

Scritti corsari, Garzanti, Milano, 1975.

Lettere Luterane, Einaudi, Torino, 1976.

Descrizione di descrizioni, a cura di Graziella Chiarcossi, Einaudi, Torino, 1979.

Il caos, a cura di Gian Carlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1979.

I dialoghi, a cura di G.Falaschi, prefazione di Gian Carlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 1992.

Saggi sulla letteratura e sull'arte, vol. I e II, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1999.

Saggi sulla politica e sulla società, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1999.

Tutte le poesie, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, saggio introduttivo di Fernando Bandini, cronologia a cura di Nico Naldini, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2003.

Lettere

Lettere, (1940-1954), a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1986.

Lettere, (1955-1975), a cura di Nico Naldini, Einaudi, Torino, 1988.

Documenti video

P.P. PASOLINI, *La forma della città*, <http://www.youtube.com/watch?v=ccTfrb8NluM>, BIAGI Enzo, Terza B: facciamo l'appello, intervista a Pier Paolo Pasolini, su

<http://www.youtube.com/watch?v=TciMFC7eTJo>

1.2. BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

Sull'opera in generale

ALONGE Roberto (a cura di), *Il sogno di cambiare la vita. Modelli sociali, educativi e artistici dal cuore del '68*, Carocci, Roma, 2004.

AMORUSO Vito, *Le contraddizioni della realtà, dedalo*, Bari, 1968. ANGELINI Franca, *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Roma, 2000.

ANZOINO Tommaso, *Pier Paolo Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze, 1971.

ASOR ROSA Alberto, *Un altro Novecento*, ed. La Nuova Italia, Firenze, 1999.

BALDONI Adalberto, BORGNA Gianni, *Una lunga incomprensione, Pasolini fra Destra e Sinistra*, Vallecchi, Firenze, 2010.

BALLERINI David, *Edipo Re e Medea di Pier Paolo Pasolini: mito visione e storia di due sfortune*, e-book disponibile à l'URL: http://www.amazon.it/Edipo-Medea-Paolo-Pasolini-ebook/dp/B008ZQP200/ref=sr_1_3?ie=UTF8&qid=1346322876&sr=8-3

BAZZOCCHI Marco Antonio, *L'immaginazione mitologica - Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Pendragon, Bologna, 1996.

BAZZOCCHI Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, ed. Mondadori, Milano, 1998.

BAZZOCCHI Marco Antonio, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Mondadori, Milano, 2005.

BAZZOCCHI Marco Antonio, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Mondadori, Milano, 2007.

BENEDETTI Carla e GRIGNANI Maria Antonietta (a cura di), *A partire da "Petrolio" – Pasolini interroga la letteratura*, ed. Longo, Ravenna, 1995.

BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino – per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

BERTELLI Pino, *Il cinema in corpo : Pier Paolo Pasolini : atti impuri di un eretico*, Libreria Croce, Roma, 2001.

BERTINI Antonio, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni, Roma, 1979.

BETTI Laura, THOVAZZI Lodovico Gambara (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, a future life*, Associazione Pier Paolo Pasolini, Roma, 1989.

BETTI Laura, GALLINUCCI Michele (a cura di) Pier Paolo Pasolini, *Le regole di un'illusione*, Fondo Pier Paolo Pasolini con Garzanti editore, Roma e Milano, 1991. BIANCOFIORE Angela, *Pasolini*, Palumbo, Palermo, 2003.

BOYER Alain-Michel, *Pier Paolo Pasolini, qui êtes-vous?*, La Manufacture, Paris, 1987.

BRUNETTA Gian Piero, *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Antonioni, Pasolini*, Cinemazero, Pordenone, 1999.

CALABRETTO Roberto, *Pasolini e la musica : ...l'unica azione espressiva forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà*, Cinemazero, Pordenone, 1999.

CALEFATO Patrizia (a cura di), *Scrittura sacra, scrittura profana*, Adriatica, Bari, 1987.

CAMINATI Luca, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Mondadori, Milano, 2007.

CAMPOREALE Cosimo, *Pier Paolo Pasolini testimone problematico del nostro tempo*, Ladisa, Bari, 1994.

CANADÉ Alessandro (a cura di), *Corpus Pasolini*, Luigi Pellegrini, Cosenza, 2008.

CASI Stefano (a cura di), *Desiderio di Pasolini: omosessualità, arte e impegno intellettuale*, Sonda, Torino, 1990.

CASI Stefano, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano, 2005.

CECCARELLI Laura, CIPRIANI Marina, MILITELLO Mario (a cura di), *Medea di Pasolini. Cronache del tempo e ricordi dei protagonisti*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 2006.

CHIESI Roberto (a cura di), *Pasolini, Callas, Medea*, FMR-ART'E, Castenaso, 2007.

CHIESI Roberto, (a cura di) *Una strategia del linciaggio e delle mistificazioni. L'immagine di Pasolini nelle deformazioni mediatiche*, centro studi archivio Pier Paolo Pasolini della cineteca di Bologna, 2005.

COLIN Mariella, LAFORGIA Enzo Rosario, (a cura di) *L'Afrique coloniale et postcoloniale dans la culture, la littérature et la société italiennes: représentation et témoignage*, Actes du colloque de Caen, (16-17 novembre 2001) Presses universitaires de Caen, Caen, 2003.

CONTI CALABRESE Giuseppe, *Pasolini e il sacro*, prefazione di Gianni Scalia, Jaca Book, Milano, 1994.

CORINTI Alessandro, *La forma mutante. Il corpo e la rivoluzione antropologica pasoliniana*, Campanotto, Udine, 2008.

DE BENEDICTIS Maurizio, *Pasolini la croce alla rovescia, i temi della vita e del sacrificio*, De Rubeis, Anzio, 1995.

DE CAROLIS Luciano, *Pasolini e il cinema. La costruzione dei film*, Firenze Athenaeum, Firenze, 2009.

DE CASTRIS Arcangelo Leone, *Sulle ceneri di Gramsci, Pasolini, i comunisti e il '68*, cooperativa universitaria editrice napoletana, Napoli, 1993.

DE CECCATTY René, *Sur Pier Paolo Pasolini*, édition du Scorff, Le Faouët, 1998.

DE GIUSTI Luciano (a cura di), *Pier Paolo Pasolini, il cinema in forma di poesia*, ed. Cinemazero, Pordenone, 1979.

DE GIUSTI Luciano, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Gremese, Roma, 1983.

DE PIZZOL Vanessa, *Pasolini et la polémique, parcours atypique d'un essayiste*, préface de Dominique Fernandez, L'Harmattan, Paris, 2004.

DI GIAMMATTEO Fernaldo (a cura di), *Lo scandalo Pasolini*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1976.

FABBRO Elena (a cura di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine, 2004.

FELICE Angela (a cura di) , *Pasolini e la televisione*, Marsilio-Centro studi Pier Paolo Pasolini, Venezia-Casarsa della Delizia, 2011.

FERRARI Davide, SCALIA Gianni (a cura di), *Pasolini e Bologna*, Pendragon, Bologna, 1998.

FERRETTI Gian Carlo, *Letteratura e ideologia: Bassani, Cassola, Pasolini*, ed. Riuniti, Roma, 1964.

FERRETTI Gian Carlo, *Pasolini. L'universo orrendo*, Editori Riuniti, Roma, 1976.

FERRETTI Gian Carlo, *Dialoghi con Pasolini: scritti 1957-1984*, ed. L'Unità, Roma, 1985.

FERRERO Adelio, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, ed. Marsilio, Venezia, 1977.

FORTINI Franco, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993.

FUSILLO Massimo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e Cinema*, Carocci, Roma, 2007.

GALLUZZI Francesco, *Pasolini e la pittura*, ed. Bulzoni, Roma, 1994.

GERARD Fabien, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Editions de l'Université, Bruxelles, 1981.

GERVAIS Marc, *Pier Paolo Pasolini*, Paris, Seghers, 1973.

GIORDANA Marco Tullio, *Pasolini : un delitto italiano*, Mondadori, Milano, 1994.

GOLINO Enzo, *Pasolini: il sogno di una cosa, Pedagogia Eros e Letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Il Mulino, Bologna, 1985.

GOLINO Enzo, *Tra lucciole e Palazzo, il mito di Pasolini dentro la realtà*, ed. Sellerio, Palermo, 1995.

GORDON Robert , *Pasolini. Forms of subjectivity*, Clarendon Press, Oxford, 1996.

GREENE Naomi, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*, Princeton University Press, Princeton, 1990.

GROPALI Enrico, *L'ossessione e il fantasma : il teatro di Pasolini e Moravia*, Marsilio, Venezia, 1979.

JOUBERT-LAURENCIN Hervé, *Pasolini: portrait du poète et cinéaste*, Les cahiers du cinéma, Paris, 1995.

- LA PORTA Filippo, *Pasolini : uno gnostico innamorato della realtà*, Le lettere, Firenze, 2002.
- LAZAGNA Pietro e Carla, *Pasolini di fronte al problema religioso*, Dehoniane, Bologna, 1970.
- MACCIOCCHI Maria Antonietta (a cura di) *Pasolini*, séminaire dirigé par Maria Antonietta Macciocchi, ed. Grasset, Paris, 1980.
- MANZOLI Giacomo, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Pendragon, Bologna, 2001.
- MARTELLINI Luigi (a cura di), *Il dialogo, il potere, la morte: Pasolini e la critica*, Cappelli, Bologna, 1979.
- MARTELLINI Luigi, *Pier Paolo Pasolini - introduzione e guida allo studio dell'opera pasoliniana: storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze, 1983.
- MARTELLINI Luigi, *Ritratto di Pasolini*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- MICCICHE' Lino, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia, 1975.
- MICCICHE' Lino, *Pasolini nella città del cinema*, Marsilio, Venezia, 1999.
- MICONI Andrea, *Pier Paolo Pasolini, la poesia, il corpo, il linguaggio*, Costa&Nolan, Genova-Milano, 1998.
- MONETI Guglielmo (a cura di), *Le giovani generazioni e il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Centro studi sul cinema e sulle comunicazioni di massa, Siena, 1988.
- MÜLLER POZZEBON Graciela, *Pasolini e la cultura europea sua contemporanea: una bibliografia*, Palumbo, Palermo, 2008.
- MURRI Serafino, *Pier Paolo Pasolini*, Il castoro, Roma, 1994.
- NALDINI Nico, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989.
- PANELLA Giuseppe, *Pier Paolo Pasolini: il cinema come forma della letteratura*, Clinamen, Firenze, 2009.
- PANZERI Fulvio, *Guida alla lettura di Pier Paolo Pasolini*, Mondadori, Milano, 1988.
- PETRAGLIA Sandro, *Pier Paolo Pasolini*, ed. La Nuova Italia, Firenze, 1974.

QUIRINO Ilario, *Pasolini sulla strada di Tarso*, Costantino Marco Editore, Cosenza, 1999.

RIMINI Stefania, *La ferita e l'assenza : Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Bonanno, Acireale, 2006.

RINALDI Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano, 1982.

RIZZI Maria Chiara (a cura di), *La corda rotta: una melodia infinita tra mito antico e fato moderno*, Astrea, Parma, 1994.

RYAN-SCHEUTZ COLLEEN, *Sex, the Self and the Sacred – Women in the cinema of Pier Paolo Pasolini* – University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 2007.

SANTATO Guido, *Pier Paolo Pasolini : l'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980.

SANTATO Guido (a cura di), *Pier Paolo Pasolini : l'opera e il suo tempo*, CLEUP, Padova, 1983.

SAPELLI Giulio, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, Mondadori, Milano, 2005.

SCALIA Gianni, *La mania della verità: dialogo con Pier Paolo Pasolini*, Cappelli, Bologna, 1978.

SCHWARTZ Barth David, *Pasolini requiem*, a cura di Paolo Barlera, Marsilio, Venezia, 1995.

SICILIANO Enzo, *Vita di Pasolini*, ed. Rizzoli, Milano, 1978.

SPILA Piero, *Pier Paolo Pasolini – La vita, la morte, la nostalgia del passato, l'ansia del futuro: il sapore più autentico del cinema d'autore*, Gremese, Roma, 1999.

SUBINI Tommaso, *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2007.

TAYLOR John Russell, *Director ans directions: cinema for the seventies*, Eyre Methuen, London, 1975.

TELLINI Gino, *Letteratura e Storia*, da Manzoni a Pasolini, Bulzoni, Roma, 1988.

TODINI Umberto (a cura di), *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1995.

TOSCANO Mario Aldo (a cura di), *Altre sociologie. Dodici lezioni sulla vita e la convivenza*, Franco Angeli, Milano, 2011.

TRENTO Giovanna, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Mimesis, Milano, 2010.

TRICOMI Antonio, *Pasolini : gesto e maniera*, ed. Rubettino, Roma, 2005.

TRICOMI Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini: un autore irrisolto e il suo laboratorio*, ed. Carocci, Roma, 2005.

TUCCINI Giona, *Il vespasiano e l'abito da sposa : fisionomie e compiti della poesia nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, Campanotto, Udine, 2003.

VIANO Maurizio, *A certain realism: making use of Pasolini's film theory and practice*, University of California Press, Berkley, 1993.

VOZA Pasquale, *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica*, Liguori, Napoli, 1990.

ZIGAINA Giuseppe, *Pasolini e la morte, mito alchimia e semantica del "nulla lucente"*, Marsilio, Venezia, 1987.

ZIGAINA Giuseppe (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: mito e sacralità della tecnica*, Istituto Italiano di Cultura, Muzzio, Padova, 1989.

ZIGAINA Giuseppe, *Pasolini e l'abiura. Il segno vivente e il poeta morto*, Marsilio, Venezia, 1993.

ZINGARI Guido, *Ontologia del rifiuto. Pasolini e i rifiuti dell'umanità in una società impura*, Le Nubi, Roma, 2006.

1.3. ARTICOLI

Articoli generali

ARONICA Daniela, *"Medea" o de la derrota*, «Archivos de la filmoteca », n.37, febbraio, 2001.

BORGERSON Janet, *Managing Desire: Heretical Transformation in Pasolini's Medea*, dans *Consumption, Market and Culture*, Vol. 5 (1), pp. 55-62

BRETEQUE François, *Tragédie grecque et cinéma méditerranéen*, « Cahier de la Cinémathèque », n. 61, 1994.

CARASCO Raymonde, *Médée et la double vision*, dans Pasolini, «Revue d'esthétique», hors série, Jean Michel Place, Paris, 1992.

CATANIA Saviour, *Cinematizing the Euripidean and Sophoclean spatial dialectics: on the "skene-self" in Pasolini's Medea and Edipo Re*, «Literature/Film Quarterly», vol. XXVIII, n. 3, 2000.

CHIESI Roberto, *Medea e il ritorno del sole. Dalle pagine di "Visioni della Medea" al film*, in Studi Pasoliniani, n.2, ed. Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2008.

COMUZIO Ermanno, *Medea. Dalla notte dei tempi a Pasolini, "Il ragazzo selvaggio"*, n.57, maggio-giugno, 2006.

CONTI Paolo, *Raboni: poeta senza poesia. Asor Rosa: no, si legga Leopardi*, su Il corriere della sera, 02.11.95.

COVIN Michel, *Médée la violence et le symbole*, dans Pasolini, «Revue d'esthétique», hors série, Jean Michel Place, Paris, 1992.

D'ELIA Gianni, *Perché Pasolini disturba ancora ?*, L'Unità, 5.06.01.

MENGALDO Vincenzo, *Perché non possiamo non dirci pasoliniani*, su L'Unità, 13.06.01.

O'NEILL Eithne, *Médée de Pier Paolo Pasolini, "Positif"*, n.537, novembre, 2005.

RIMINI Stefania, *Tragedia di una «femme revoltée»*, *La Medea cinematografica di Lars von Trier (e Carl Theodor Dreyer)*, Engramma, n.94, novembre 2011.

SANTATO Guido, *Pasolini tra Mito, Storia e Dopostoria*, in STUDI PASOLINIANI - RIVISTA INTERNAZIONALE - n. 1, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2007.

VEGA Javier, *Medea de Pier Paolo Pasolini (Italia, 1969)*, «Contracampo», vol. II, n. 16, ottobre-novembre, 1980.

VITALI Laura, *Il personaggio femminile, la dissoluzione del personaggio e il recupero del tragico nel teatro e nel cinema di Pasolini*, in Quaderni del '900, 1 (2001), pag 87-102.

WILSON Tristi, *La Medea, un classico in anticipo sui tempi. Il film di Pasolini e il cinema mitologico*, «Quaderni di cinemasud», vol. I, n. 2, 2005.

Rassegna stampa

NN, *Il braccio di ferro di Pasolini*, su Avanti!, 29 gennaio 1970. NN, *Medea*, su il tempo, 9 gennaio 1970.

Mino ARGENTIERI, *Dolore di Medea nel film di Pasolini*, su Rinascita, 30 gennaio 1970.

Luigi CAVICCHIOLI, *Pochi fremiti in questa Medea*, su La domenica del corriere, 27 gennaio 1970.

Giovanni GRAZZINI, *La Médée de Pier Paolo Pasolini*, su Il corriere della sera, 29 gennaio 1969.

MORANDINI Morando, *Una Medea giapponese*, su Il tempo illustrato, 17 gennaio 1970.

Leo PESTELLI, *Pasolini ha riscoperto Medea*, su La Stampa, 24 gennaio 1970.

Enrico ROSSETTI, *La lezione del centauro di Pasolini*, su L'espresso, 18 gennaio 1970.

Antonello TROMBADORI, *Questa Medea manca di sale*, su Vie Nuove, 8 gennaio 1970.

Aggeo SAVIOLI, *Medea, due civiltà si scontrano*, su L'Unità, 9 gennaio 1970.

Paolo VALMARANA, *Inutilità di un film firmato da un poeta*, su Il popolo, 9 gennaio 1970.

Gino VISENTINI, *Nessuno parli*, su il mondo, 22 gennaio 1970.

1.4. CONTESTO STORICO-POLITICO DEL PERCORSO PASOLINIANO

AGOSTI A, *Storia del PCI*, Laterza, Bari, 1999.

BALDONI Adalberto, *Noi rivoluzionari. La Destra e il 'caso italiano', appunti per una storia 1960-1986*, Settimo Sigillo, Roma, 1986.

BARCELLONA Pietro, *L'individualismo proprietario*, ed. Boringhieri, Torino, 1987.

COOKE Philip, *Luglio 1960 : Tambroni e la repressione fallita*, Teti, Milano, 2000.

D'ANTONIO Maraiano, *Sviluppo e crisi del capitalismo italiano 1951-1972*, De Donato, Bari, 1973.

FERRETTI Gian Carlo, *Il mercato delle lettere, industria culturale, lavoro critico in Italia dagli anni '50*, Einaudi, Torino, 1979.

GRAZIANI Augusto, *L'economia italiana 1945-1970*, Il Mulino, Bologna, 1972.

LANARO Silvio, *Storia dell'Italia repubblicana – dalla fine della guerra agli anni novanta*, Marsilio, Venezia, 1993.

LEPRE Aurelio, *Storia della prima Repubblica – L'Italia dal 1943 al 2003*, Il Mulino, Bologna, 2004.

MALGERI Francesco (a cura di), *Storia della Democrazia Cristiana, 1962-1978, dal Centro-Sinistra agli Anni di Piombo*, vol. IV, Cinque Lune, Roma, 1989.

MAMMARELLA Giuseppe, *Italia contemporanea, vol. V, in Storia d'Italia dal Risorgimento alla Repubblica*, Il Mulino, Bologna, 1973.

ORSINA Giovanni e Gaetano QUAGLIARELLO (a cura di), *La crisi del sistema politico italiano e il Sessantotto*, Rubbettino, Catanzaro, 2005.

ROGARI Sandro, *Alle origini del trasformismo, Partiti e sistema politico nell'Italia liberale*, Laterza, Bari, 1998.

SANTARELLI Enzo, *Storia critica della repubblica – L'Italia dal 1945 al 1994*, Feltrinelli, Milano, 1996.

SPRIANO Paolo, *Storia del Partito Comunista, la Resistenza, Togliatti e il Partito Nuovo*, Einaudi, Torino, 1975.

ZUNINO Pier Giorgio, *La repubblica e il suo passato – Il fascismo dopo il fascismo, il comunismo, la democrazia: le origini dell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2003.

1.5. TESI DI DOTTORATO SU PIER PAOLO PASOLINI

ANDREOTTA Giovanni, *Pasolini, lo spazio, il mito*, relatore prof. Carlo Montanaro, Accademia di belle arti di Venezia, A.A. 1995-1996, corso di laurea in Teoria e metodo dei mass media.

BARONCIANI Rossano, *Pasolini e il miracolo economico*, relatore prof. Augusto Illuminati, università degli studi di Urbino, A.A. 1993-94. Corso di Laurea in Lettere e filosofia.

BOHLER Olivier, *Le mythe de Médée selon Pier Paolo Pasolini*, sous la direction des prof. Brenez et Pralon, Université de Provence, département des sciences de l'antiquité, 1994.

CANNELLA Claudia, *Medea (1969) di P.P. Pasolini: mito, realtà e autobiografia*, relatore prof. Lino Peroni, Università degli studi di Pavia, A.A. 1989-1990.

CONSONI Simona, *Petrolio*, relatore prof. Walter Pedullà, Università degli Studi di Roma La Sapienza, A.A. 2000-2001.

DERIVIS-PHILOPOUSI Mafalda, *Médée de Pier Paolo Pasolini, une figure mythique, une écriture filmique, une idéologie*, Mémoire de maîtrise dirigé par MM. Marie et J. Aumont, Université de la Sorbonne Nouvelle –Paris III, 1986.

KOUA Viviane, *Médée figure contemporaine de l'interculturalité*, sous la direction de Bertrand Westphal et de Gérard Lezou Dago, Université de Limoges - Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Cocody - Département des Lettres modernes, 2006.

GUGLIELMO Laura, *Pier Paolo Pasolini tra mito e realtà*, relatore prof. Stefania Parigi, Università di Roma Tre, corso di laurea in Lettere e filosofia, A.A. 2008-09.

MAZZOLENI Mario, *Il mondo religioso-etico nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, relatore prof. Nella Filippi e Louis Vereecke, Pontificia Università Lateranense, 1977.

PESCI Daniela, *Antropologia e mito nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, relatore prof. Armando Catemario, Università degli studi di Roma, corso di laurea in Sociologia, A.A. 1984-1985.

SEMERARO Anna, *Pasolini "sociologo", la società contemporanea e la divinizzazione del consumo*, relatore prof. Franco Cassano, università degli studi di Bari, A.A. 1987-1988.

SCHELLER Sophie, *Le sacré et son esthétique dans la Médée de Pasolini*, sous la direction de Laurent Darbellay, université de Genève, 2009.

1.6. SITI INTERNET CONSULTATI

Siti generici

www.corrieredellasera.it

www.ilmanifesto.it

www.lastampa.it

www.lunita.it

www.pasolini.net

www.rai.it

www.repubblica.it

www.vieusseux.it

Url specifiche

Immagine di Pasolini <http://sottoosservazione.files.wordpress.com/2010/06/images2.jpg>

Puntata di “Blu Notte” dedicata all’omicidio di Pasolini
<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-905be8d2-8d66-4b4e-8040-acf0c1018038.html>

Cronaca giudiziaria dei processi intentati a Pasolini
http://www.pasolini.net/processi_brevedescrizione.htm

BAZZOCCHI, Marco Antonio, Pasolini E Il Mito. 11 Nov. 2012.
<<http://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/pasolini-e-il-mito>>.

BENEDETTI Carla, Giallo Pasolini, surLa Repubblica , 29.03.08
http://www.repubblica.it/cronaca/2010/03/29/news/pasolini_procura_roma-2985189/

DI STEFANO Paolo, «Petrolio», il mistero in mostra, sur
http://www.corriere.it/cultura/10_marzo_12/di-stefano-petrolio-mistero-mostra_1bca6588-2daa-11df-ab2a-00144f02aabe.shtml

FUSILLO Massimo, Una poetica del tragico, la Medea di Lars Von Trier,
<http://www.indafondazione.org>

HUFFINGTON Arianna, Excerpts from Maria Callas: The Woman Behind the Legend, in
www.isd.net/mbayly/makingofmedea3.htm

Walter LAPINI, L’epitalamio per Glauce nella Medea di Dreyer, www.chaosekosmos.it.

MALLINGER Léon, Médée: étude de littérature comparée, in
<http://www.archive.org/details/medemall00mall>

MOLTENI Angela, Intervista con Luigi Milani,
http://www.pasolini.net/notizie_intervistaLuigiMilani.htm

MOLTENI Angela, Sport nazionale: strumentalizzare Pasolini, in
http://www.pasolini.net/saggistica_strumentalizzPPP.htm

MORAVIA Alberto, L'Uomo medio sotto il bisturi, su L'espresso, http://www.pasolini.net/processi_ricotta_recensioni.htm

OLIVIERI Mariarosaria, Pasolini un classico del novecento: alcune considerazioni a margine, in http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/117-122_OLIVIERI.pdf

PINNA Paola, Una tragedia, un regista, una cantante, un film, in www.repubblicaletteraria.it

TARANTINO Simona, La "Collana viola": intervista a Gian Carlo Ferretti, www.fondazionemondadori.it/cms/file.../485/Tarantino+Simona.pdf

RAVEGGI Alessandro, Il saggio in viaggio: il giro più lungo dell'etnografia in Calvino, Levi e Pasolini, http://anahuac.academia.edu/AlessandroRaveggi/Papers/744231/Il_saggio_in_viaggio_il_giro_piu_lungo_delletnografia_in_Calvino_Levi_e_Pasolini

SITI Walter, Pier Paolo Pasolini secondo Walter Siti, sur http://www.pasolini.net/saggistica_waltersiti_rainternational.htm#ancoraadesso

CHRISTA WOLF

2.1. OPERE DI CHRISTA WOLF

Fortgesetzter versuch : Aufsätze, Gespräche, Essays, Reclam, Leipzig, 1979.

Lesen und Schreiben: neue Sammlung : Essays, Aufsätze, Reden, Luchterhand, Darmstadt ; Neuwied, 1980.

Ins Ungebundene geht eine Sehnsucht : Gesprächsraum Romantik : Prosa, Essays, Aufbau, Berlin, 1985

Auf dem Weg nach Tabou : Texte 1990-1994, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1994.

Erzählungen 1960-1980, Luchterhand, München, 1999.

Essays ; Gespräche ; Reden ; Briefe 1959-1974, Luchterland, München, 1999.

Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild, Janus Press, Berlin, 1999.

Hierzulande Andernorts : Erzählungen und andere Texte 1994-1998, Luchterhand, München, 1999.

Kassandra : Voraussetzungen einer Erzählung, Luchterhand, München, 2000. (1983)

Kein Ort. Nirgends ; Der Schatten eines Traumes : Karoline von Gunderode : ein Entwurf ; Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an : ein Brief über die Bettine, Luchterhand, München, 2000.

Essays ; Gespräche ; Reden ; Briefe 1975-1986, Luchterland, München, 2000.

Sommerstück ; Was bleibt, Luchterland, München, 2001. (1990)

Storfall : Nachrichten eines Tages ; Verblendung : Disput über einen Storfall, Luchterland, München, 2001. (or. 1988).

Ein Tag im Jahr : 1960-2000, Luchterhand München, 2003.

SEGHERS Anna, *Das dicht besetzte Leben : Briefe, Gespräche und Essays* , a cura di Angela Drescher, Aufbau Taschenbuch, Berlin, 2003.

Stadt der Engel, oder The overcoat of Dr. Freud, Suhrkamp, Berlin, 2010.

2.2 BIBLIOGRAFIA CRITICA

BEYER Martin, *Das System der Verkennung – Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 2005.

BÖTHIG Peter, *Christa Wolf. Eine Biographie in Bildern und Texten*, Luchterhand, München, 2004.

CHIARLONI Anna, *Christa Wolf*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1988.

CHIARLONI Anna (a cura di), *La prosa della riunificazione – il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2002.

CHIARLONI Anna, *Christa Wolf. Le forme della dissidenza, in Le dissenzienti, Narrazioni e soggetti letterari*, a cura di Cristina Bracchi, Manni editore, San Cesario di Lecce, 2007.

CHIARLONI Anna, *Medea. Volto e parola di un personaggio matrice, in Il personaggio nelle arti della narrazione*, a cura di Franco Marengo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2007.

DOLEI Giuseppe, *Tre saggi sulla letteratura tedesca contemporanea (Kipphardt, Böll, Christa Wolf)*, Catania, Facoltà di Lettere, 1979.

HERMANN Anne, *The dialogic difference, "An/Other Woman" in Virginia Woolf and Christa Wolf*, Columbia University Press, New York, 1989.

HILZINGER Sonja, *Christa Wolf*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007

KUHN Anna Katharina, *Christa Wolf's Utopian Vision – From Marxism to Feminism*, Cambridge University Press, New York, 1988.

MAGENAU Jörg, *Christa Wolf* – Kindler Verlag, Berlin, 2002.

PRZYBILLA Julia, *Christa Wolfs "Medea. Stimmen": Eine feministische Interpretation*, Grin Verlag, 2006.

ROSER Birgit, *Mythenbehandlung und Kompositionenstechnik in Christa Wolfs Medea. Stimmen*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2000.

SCHIAVONI Giulio (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, Franco Angeli, Milano, 1998.

SCHMIDT Sandra, *Christa Wolf vor Cassandra zu Medea*, Grin Verlag, München, 2007.

SVANDRLIK Rita (a cura di), *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, Quattroventi, Urbino, 1992.

TUNNER Erika, *Carrefours de rencontres, de Stefan Zweig à Christa Wolf*, L'Harmattan, Paris, 2005.

VOGT Ursula, *Christa Wolf, da Moskauer Novelle a Kindheitsmuster*, Montefeltro Edizioni, Urbino, 1983.

VIERGUTZ Corinna, HOLWEG Heiko, *Kassandra und Medea von Christa Wolf utopische Mythen im Vergleich*, Neumann, Würzburg, 2007.

WALLACE Ian, *Christa Wolf in perspective*, German monitor n.30, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1994.

2.3 ARTICOLI

CALABRESE Rita, *Risa antiche, echi spezzati. Christa Wolf, Anna Seghers e la revisione del canone nella Repubblica democratica tedesca*, in *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di A. M. Crispino, Roma, manifestolibri, 2003, pp. 139-169.

CATANI Stephanie, *Vom Anfang und Ende des Mythos. "Medea" bei Christa Wolf und Dea Loher*, Monatshefte, Vol. 99, No. 3, (Fall, 2007), pp. 316-332.

CERCIGNANI Fausto, *Existenz und Heldentum bei Christa Wolf. "Der geteilte Himmel" und "Kassandra"*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1988.

CERCIGNANI Fausto, *La "spietata" Medea di Christa Wolf*, in *Studia theodisca XI*, Milano, CUEM, 2004, pp. 61-98.

CERCIGNANI Fausto, *Genesi di un'immagine letteraria: la nave di Christa Wolf in "Kassandra" e "Kindheitsmuster"*, in *Scritti Dolfini, Cisalpino-Goliardica*, Milano, 1987, pp. 89-107.

CHIARLONI Anna, *La prosa nella RDT: Chr. Wolf e B. Reimann*, in *AION (T)*, XX, 1977, pp. 175-195.

CHIARLONI Anna, *Per una teoria della dissonanza: la "Mutazione" di Christa Wolf*. Nuova DWF- donnawomanfemme, ottobre 1981, n. 8, pp. 61-72.

CHIARLONI Anna, *Il dibattito intorno a "Quel che resta" di Christa Wolf*, in *Il Manifesto*, 15.2.1991.

CHIARLONI Anna, *Médée n'a pas tué ses enfants. Le dernier roman de Christa Wolf*, in *Liber. Revue Européenne de Livres*, 1997, n. 30, p. 19-24.

CHIARLONI Anna, *La Medea di Christa Wolf*, in *"Cultura Tedesca"* 2002, n. 19, 257-272.

CHIARLONI Anna, *Medea. Volto e parola di un personaggio-matrice. In: Il personaggio nelle arti della narrazione*, a cura di F. Marengo, Edizioni di storia della letteratura, Roma 2007, pp. 3-24.

COX Renée, *A Gynecentric Aesthetic*, Hypatia, Vol. 5, No. 2, Feminism and Aesthetics (Summer, 1990), Wiley, pp. 43-62

DOLEI Giuseppe, *Christa Wolf o la difficoltà di adattarsi*, in *SiGy*, XXXII (1979), pp. 561-591.

DREYMÜLLER Cecilia, *¿Una autoridad moral? Literatura y política en Christa Wolf*, Revista de libros de la Fundación Caja Madrid, No. 91/92 (Jul. - Aug., 2004), pp. 54-56

FICHERA Ulrike Böhm, *La barbara che viene dall'est: Medea nella riflessione di Christa Wolf*, relazione al convegno internazionale dell'Università di Foggia, 15-18 settembre 2004, in "Medea: teatro e comunicazione", a cura di Francesco De Martino, Levante ed., Bari 2006, pp. 99-116.

FILIPPI Paola Maria, *Le riscritture infinite di un mito. La Medea di Franz Grillparzer e la Medea di Christa Wolf*, in "Atti della Accademia Roveretana degli Agiati", CCLII, 2002, pp. 169-179.

FORTE Luigi, *Gli interrogativi di Christa Wolf*, in <<Acquario>>, IX (1991), pp.26-28.

GARGANO Antonella, *"L'officina" di Anna Seghers e l'elaborazione dell'eredità culturale: un colloquio con Christa Wolf*, "Nuova DWF- donnawomanfemme", ottobre 1981, n. 8, pp. 31-41.

GARGANO Antonella, *Ingeborg Bachmann e Christa Wolf: la "menzogna del racconto"*, in Studi Germanici, n.s., XXI-XXII (1983/84), n. 59-64, pp. 303-311.

GARGANO Antonella, *Il mitologema della individualità collettiva nella scrittura di Christa Wolf*, in AION (T), XXVIII 1985, pp 423- 443.

JUNG Mi-Keyeung, *Fremde und Ambivalenz. Die Fremdheit in Literarische Topos im Werk Christa Wolfs*. Im Vergleich mit Thomas Bernhard, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2003.

LOVE Myra, *The Crisis of East German Socialism: Christa Wolf and the Critique of Economic Rationality*, Monatshefte, Vol. 84, No. 1 (Spring, 1992), pp. 59-73.

MARKETTA Göbel-Uotila, *Medea, Ikone des Fremdes und des Anderen in der Europäischen Literatur des 20 Jahrhundert - am Beispiel von Hans Henry Jahn, Jean Anouilh und Christa Wolf*, OLMS Weidmann, Hildesheim- Zürich- New York, 2005

MANUELLO Patrick, *La Trattazione del Mito Argonautico nella Pitica IV di Pindaro e in Apollonio Rodio*, Digressus, n. 11, 2011, pag. 74-152, <http://www.digressus.org>.

PERRETTA Vanda, *Christa Wolf. Lesen und Schreiben*, Nuova DWF- donnawomanfemme, ottobre 1981, n. 8, pp. 17-30.

PERRETTA Vanda, *L'ombra di un sogno. Cronaca di una lettura*, Nuova DWF- donnawomanfemme, ottobre 1981, n. 8, pp. 43-48.

RAJA Anita, *Fiori sul muro*, su Noi Donne, dicembre 1983.

RAJA Anita, "Cosa resta" della Rdt, Il Manifesto, 16-9-1990

ROSSANDA Rossana, *Pagine vissute nella trama allestita per una casa comune*, Il Manifesto, 03-12-11.

RUBINO Mario Liborio, *La letteratura può spostare di molto in avanti i confini di ciò che sappiamo su noi stessi: Christa Wolf*, in "Acquario", IX (1991), pp.24-26.

SECCI Lia, *Von den realen zur romantischen Utopie. Zeitgenössische Entwicklungen in der Erzählprosa der DDR*, in Deutsche Literatur von Frauen, (hrsg. Von Gisela Brinker-Gabler), B.2., Beck, München, 1988, pp. 417-432.

SVANDRLIK Rita, *Christa Wolf: "Medea. Stimmen"*, in "Rundbrief Frauen in der Literaturwissenschaft", 1997, pp. 95-96.

WILKE Sabine, *Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman "Medea. Stimmen" als postkolonialerText*, The German Quarterly, Vol. 76, No. 1 (Winter, 2003), pp. 11-24

WOLF Christa, CLAUSEN Jeannette, *Culture Is What You Experience: An Interview with Christa Wolf*, New German Critique, No. 27, Women Writers and Critics (Autumn, 1982), pp. 89-100.

ZANASI Giusi, *Christa Wolf: la traccia dei fatti e la curva della scrittura*, in AION (T), XXV (1982), pp.435-472.

ZANASI Giusi, "Voci": *la Medea di Christa Wolf in E. Chiavetta (curatore), Thieves of Languages - Ladre di linguaggi. Il mito nell'immaginario femminile*, Annali Fac. di Lettere Univ. Palermo, 2003, pp. 279-293.

Rassegna stampa su Medea.Stimmen

Schamanin vom Schwarzen Meer, Nürnberger Zeitung, 24.02.1996.

ATWOOD Margaret, *On Medea*, versione originale in <http://www.randomhouse.com/boldtype/0498/wolf/essay.html>, tradotto da Brigitte Walitzek in Christa Wolfs Medea – Voraussetzungen zu einem Text – Mythos und Bild, Herausgegeben von Marianne Hochgeschurz, Janus Press, Berlin, 1999, p. 69-74.

Jens BALZER, *Tobt nicht, rast nicht, flucht nicht*, Die Zeit, 23.02.1996., n.9.

BERGER Christel, NN, Berliner Lese Zeichen – Literatur Zeitung 9/96

BRANISTE Lili, *Médée non coupable?*, L'express culture, 01.10.1997.

CALABRESE Rita, *Dal silenzio alla parola. Il lungo viaggio di Medea nella cultura (soprattutto tedesca)*, in Giulio SCHIAVONI (a cura di), *Prospettive su Christa Wolf, dalle sponde del mito*, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 103-130.

FRIES Fritz Rudolf, *Beglückender Freispruch, der Freitag - die Ost-West-Wochenzeitung*, 01.03.1996.

FUHRMANN Manfred, *Honecker heißt jetzt Aietes*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.03.1996, n.53.

GEISLER Cornelia, *Medea ist unschuldig*, Berliner Zeitung, 22.02.1996

GLOSSNER Herbert, *Verkannte Zauberin*, Das Sonntagblatt, 01.03.1996.

GORDON Mary, *Skeleton in the Cellar*, The Nation, 11.05.1998.

GRAMLICH Beatrix, *Das schreckliche Weib, entzaubert*, Trierischer Volksfreund, 4-5.05.1996.

GRAVES Peter, *A scapegoat, not a sorceress*, The Times Literary Supplement, 4.10.96.

GRAWE Christian, *Medea: Stimmen by Christa Wolf*, World Literature Today, Vol. 71, No. 1 (Winter, 1997), pp. 142-143Published

HAMMERSTEIN Dorothee, *Medea, eine Frau geht ihre Weg*, Badische Zeitung, 11.03.1996.

KRÄTZER Jürgen, *Das Cassandra Syndrom*, die Horen, 2, 1997.

KRAUSE Tilman, *Kassandra steigt von Kothurn*, Der Tagesspiele, 26.02.1996.

KROHN Barbara, *Die Frau am unteren Ende der Tafel amüsiert sich prächtig...*, Mittelbayerische Zeitung, 11.05.1996.

LINSMAYER Charles, *Irritierendes neues Leben für eine alte Figur*, Der Bund, 28.03.1996.

MEYER-GOSAU Frauke, *Kassiber von drüben. Die DDR aus des Schlüsselloch-Perspektive: Der Roman 'Medea' von Christa Wolf lädt zum Dechiffrieren und Spekulieren ein*, Die Woche, 08.03.1996.

MILLOT Lorraine, *Médée fait le Mur*, Libération, 2.10.1997.

OEHLEN Martin, *Supermans antike Tochter. Christa Wolf radikal neues Bild der Medea. Verleumder verfolgen die überlebensgroße Frau*, Kölner Stadtanzeiger, 24/25.02.1996.

PÄTZOLD Brigitte, *Antique fable*, Le Monde diplomatique, novembre 1997.

RASSBACH Jürgen, *Die guten Rat Wissende*, Die Christengemeinschaft, 03.1997

SEE Carolyn, *Mythological Ms: Medea Takes On The Ruling Class*, The Washington Post, 22.05.1998.

SCHANDA Susanne, *Wie politisch kann ein Mythos sein?*, Berner Zeitung, 24.2.1996.

SCHMITZ-ALBOHN Thomas, *Medea, die reine Marxistin, macht sich die Mächtigen zum Feind*, Sonntags Post, 27.07.1996.

THUSWALDNER Werner, *Medea Rufist wiederhergestellt*, Salzburger Nachrichten, 02.03.1996.

VALENTINI Ruth, *Le grand retour d'une maudite- Christa Wolf: Médée, c'est moi*, Le Nouvel Observateur, 25.09.1997.

VOIGT Renate, *Nachdenken über Medeas Schuld*, Mitteldeutsche Zeitung, 02.03.1996.

Von HAGE Volker, *Kein Mord, nirgends, Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman "Medea"*, Der Spiegel, 26.02.1996.

WESTPHAL Anke, *Plädoyer: unschuldig. Rechtfertigung*, Allegorie, Bild der wilden Frau, die Tageszeitung, 09/10.03.1996.

WEINGARTNER Gabriele, *Was bleibt, ist nicht das, was man bemängelt*, Die Rheinpfalz, 20.05.1996.

ZOBL Susanne, *Christa Wolfs Abrechnung im antiken Gewand*, Die Neue Furche, n.12, 21.03.1996.

2.4. CONTESTO STORICO POLITICO DEL PERCORSO WOLFIANO

CHIARINI Paolo, SECCI Lia (a cura di), *La valigia di Heidelberg. Tendenze della narrativa nell'altra Germania*. (a cura di, con Paolo Chiarini), Editori Riuniti, Roma 1987.

CHIARLONI Anna, *Germania '89, cronache letterarie della riunificazione tedesca*, Franco Angeli, Milano, 1998.

FUNDER Anna, *C'era una volta la DDR*, Feltrinelli, Milano, 2005.

GARGANO Antonella, PONZI Mauro, *Il quotidiano e il fantastico. Tendenze e modelli nella letteratura della DDR*, Bulzoni, Roma, 1991.

GOGGIO Alessandra, *Ricordi di un paese scomparso – il Wenderoman tra genere letterario e testimonianza culturale*, ACME, Annali della Facoltà di Lettere Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Volume LXV, Gennaio-Aprile 2012.

MÄHLERT Ulrich, *La DDR una storia breve 1949-1989*, a cura di Andrea Gilardoni e Karin Birge Gilardoni-Büch, Mimesis, Milano Udine, 2009.

SECCI Lia, *La questione femminile nella letteratura della DDR: temi e tendenze*, Nuova DWF-donnawomanfemme, ottobre 1981, n. 8, pp 49-60.

SISTO Michele (a cura di), *L'invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR dal dopoguerra a oggi*, Milano, Libri Scheiwiller.

KAUFMANN Eva, *La letteratura femminile degli anni '70 nella Germania Orientale*, Nuova DWF- donnawomanfemme, ottobre 1981, n. 8, pp. 95-101.

DEIRITZ Karl, KRAUSS Hannes, *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder 'Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge' : Analysen und Materialien*, Luchterhand Literaturverlag, Zurich, 1991.

2.5. TESI DI DOTTORATO CONSULTATE

ROTA Andrea, *Tra parola e silenzio, Sprachreflexion in Christa WOLF e Kurt Drawert*, Università degli Studi di Treni, Tesi di dottorato di ricerca in Letterature comparate e Studi Linguistici, indirizzo specialistico in Studi Linguistici applicati alle Culture Moderne, XXI ciclo, sotto la direzione del prof. Alessandro Fambrini.

2.6. SITI INTERNET

Generici

www.associazionelaima.it

www.diotimafilosofe.it

www.goethe.de

www.germanistica.net

www.eastjournal.net

www.filosofiprecari.it

URL specifiche

Opera di Jana Sterbak su Medea: http://theredlist.fr/media/database/fine_arts/artistes-contemporains/canada/jana_sterbak/13_jana_sterbak-theredlist.jpg

CAMPOLONGO Sabrina, Lo scandalo della verità, Paginauno n. 18, giugno - settembre 2010, <http://www.rivistapaginauno.it/Medea-Christa-Wolf.php>

FERRERA Antonella, Radio 3, La storia in giallo. Christa Wolf. Antonella Ferrera ospita Anna Chiarloni: http://svil.radio.rai.it/radio3/lastoriaingiallo/view.cfm?Q_EV_ID=154040

GALLO Agata, La sindrome di Medea, in <http://www.glipsicologi.info/wordpress/la-sindrome-di-medea.html>

GIMBUTAS Marjia, Signs out of time, <http://www.youtube.com/watch?v=OmjghytJDtQ>

KROKER Paul, La letteratura dopo la caduta del Muro. in <http://www.club.it/culture/culture2000/paul.kroker/corpo.tx.kroker.html>

LAMBERTINI Letizia, http://www.letizialambertini.it/scritti/scritto_V.pdf

LOCATELLI Valentina, Christa Wolf, una moderna Medea in California, http://dinamico2.unibg.it/paragrafo/docs/arts/2/Paragrafo%2002_09_Locatelli.pdf

MARIETTI Benedetta, Formidabile quel giorno, su D la Repubblica delle Donne, Milano, 18 Novembre 2006, <http://d.repubblica.it/dmemory/2006/11/18/attualita/attualita/203sfi525203.html>

PASTI Daniela Christa Wolf, che delusione questa Germania, in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/05/25/christa-wolf-che-delusione-questa-germania.html>

PIANCA Angelo, Mimetismo e rivelazione, in <http://www.filosofico.net/renegirard2.htm>

Erika PEZZO, Christa Wolf, la passione per la parola autentica, Per amore del mondo, Università di Verona, dicembre 2006, su www.diotimafilosofe.it

PRUSCHA Wolfgang in <http://www.viaggio-in-germania.de/brd-storia.html>

3.1. ALTRE OPERE CONSULTATE

APOLLODORO, *I miti greci : Biblioteca*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Fondazione Lorenzo Valla, Roma- Mondadori, Milano, 1996.

BACHMANN Ingeborg, *Il caso Franza* , Adelphi, Milano, 1978.

BIERMANN Wolf, *Per i miei compagni*, testo a fronte e traduzione di Luigi Forte , Giulio Einaudi Editore, Torino, 1976.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

BERNABÓ Roberto - BENZIO Corrado, *L'infanzia delle stragi: il caso Lavorini*, Reverdito, Trento 1989.

BLUMEMBERG Hans, *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, trad. it. di Bruno Argenton, Bologna, Il Mulino, 1988.

BLUMENBERG Hans, *Il futuro del mito*, Medusa, Milano, 2002.

BRUNEL Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992.

CANEVACCI Massimo, *Antropologia della comunicazione visuale. Feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi, videoscape*, Meltemi, Roma, 2001.

CAILLOIS René, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938

CASTAN Yves, *Magie et sorcellerie à l'époque moderne*, A. Michel, Paris, 1979.

CAVARERO Adriana, *Nonostante Platone, figure femminili nella filosofia antica*, Editori Riuniti, 1990.

CAVARERO Adriana, RESTAINO Franco, *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino, 1999.

CHAPONNIERE Corinne, *Le mystère féminin*, Olivier Orban, Paris, 1989.

CHAUVAIN Danièle, SIGANOS André, WALTER Philippe, *Questions de mythocritique*, ed. Imago, Paris, 1995.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dizionario dei simboli – miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, 2 vol., BUR, Milano, 1986.

DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, ed. Boringhieri, Torino, 1958.

DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, ed. Einaudi, Torino, 1977.

DE MARTINO Ernesto, PAVESE Cesare, *La collana viola, lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

DODDS Eric Robertson, *I greci e l'irrazionale*, La nuova Italia, Firenze, 1969. DOTTIN-ORSINI Mireille, *Cette femme qu'il dit fatale*, Grasset, Paris, 1993.

DREYER Carl Theodor, *Medea - Euripides. Manuscript by Carl Th. Dreyer in cooperation with Preben Thonsen*, Archivio Contemporaneo 'A. Bonsanti', Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, IT ACGV PPP. II. 1. 154. 1.

DROUZY Maurice, *Carl Th. Dreyer nato Nillson*, Ubulibri, Milano, 1990.

DUBUISSON Daniel, *Mitologie del XX secolo: Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Dedalo, Bari, 1993.

DUMÉZIL Georges, *Riti e leggende del mondo egeo*, ed. Sellerio, Palermo, 2005.

DURGNAT Raymond, *Sexual alienation in cinema*, ed. Studio Vista, London, 1972.

ELIADE Mircea, *Traité d'Histoire des Religions*, preface de George Dumézil, vol. I et II, Payot, Paris, 1949.

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1957.

ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Gallimard, Paris, 1969.

EURIPIDE, *Medea*, a cura di Antonio Sestili, nuova collezione con note, sere greca volume LXVI, società editrice Dante Alighieri, Perugia, 2002

DURAND Gilbert, *Introduction à la mythologie, mythe et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996.

ELIANO, *Storie varie*, a cura di Nigel Wilson, traduzione di Claudio Bevegni, Adelphi, Milano, 1996.

FANTUZZI Virgilio, *Cinema sacro e profano*, La civiltà cattolica, Roma, 1983.

FRAZER James, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Newton & Compton, Roma, 2006, (1922), pp. 489.

GENTILI Bruno e PERUSINO Franca (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia, 2000.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961

GIRARD René, *La violence et le sacré*, ed. Grasset, Paris, 1972.

GIRARD René, *Le bouc émissaire*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1982.

GIRARD René, *A theater of Envy, William Shakespeare*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1990.

GIRARD René, *La vittima e la folla – violenza del mito e cristianesimo*, introduzione di Giuseppe Fornari Santi Quaranta, Treviso, 1998

GIRARD René, *La voce inascoltata della realtà*, Adelphi, Milano, 2006.

GRAVES Robert, *I miti greci- dèi ed eroi in Omero*, vol. II, Longanesi, Milano, 1963.

IRIGARAY Luce, *Speculum : de l'autre femme*, Les éditions de minuit, Paris, 1974.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

JENSEN Jytte, *Carl Theodor Dreyer*, New York 1988.

LANZA Letizia, *Vipere e demòni, stereotipi femminili dell'antica grecia*, Supernova, Padova, 1997.

LEVI STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 1958.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1955.

MC DONALD Marianne, *Euripides in cinema: the Heart made visible*, ed. Centrum, Philadelphia, 1983.

MAINGUENEAU Dominique, *Féminin fatal*, éd. HCI, Paris, 1999.

MALINOWSKI Bronislaw, *Les argonautes du pacifique occidental*, ed. Gallimard, Paris, 1963.

MIMOSO-RUIZ Duarte, *Médée antique et moderne, aspects rituels et socio politiques d'un mythe*, préface de Georges Dumézil, ed. Ophrys, Paris, 1980.

MIMOSO RUIZ Duarte, *La Medea de Dreyer* (sur un manuscrit pour un film non réalisé du 1965), dans *Orbis Litterarum*, n. 36, 1981.

MOREAU Alain, *Le mythe de Jason et Médée – Le va-nu-pied et la sorcière-*, ed. Les Belles Lettres, Paris, 1994.

MORIN Edgar, *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, ed. Feltrinelli, Milano, 1982.

NOVAK Helga M, *Briefe an Medea, in Solange noch Liebesbriefe eintreffen. Gesammelte Gedichte*, Schöffling & Co., 1999

NICK Dagmar, *Medea, ein Monolog*, Rimbaud, Aachen, 1991

PAUSANIA, in Guida della Grecia, libro II, La Corinzia e l'Argolide, test, traduzione e commento a cura di Domenico Musti e Mario Torelli, Fondazione Lorenzo Valla, Roma – Mondadori, Milano, 1986.

PLATONE, *Simposio*, a cura di Giovanni Reale ; testo critico di John Burnet., Fondazione Lorenzo Valla , Mondadori, Milano, 2007.

PORQUEROL Elisabeth, *Jason suivi de Argos*, A. Michel, Paris, 1945. SEGALEN Martine, *Riti e rituali contemporanei*, Il Mulino, Bologna, 2002.

SENECA Lucio Anneo, *Medea*, introduzione, traduzione e commento di Annalisa Nemeti, con un saggio di Guido Paduano, ETS Pisa, 2003.

STEFFENONI Luca, *Nera. Come la cronaca cambia i delitti*, Edizioni San Paolo, Alba, 2011.

STENGERS Isabelle, *Souviens-toi que je suis Médée*, Synthélabo, 1993.

TUGNOLI Claudio, *Girard – dal mito ai Vangeli*, Edizioni Messaggero, Padova, 2001.

UGLIONE Renato, a cura di, *Atti delle giornate di studio su Medea*, Torino 23-24 ottobre 1995, ed. Celid, Torino, 1997.

VAN GENNEP Arnold, *I riti di passaggio*, ed. Bollati Boringhieri, Torino, 1981. VEYNE Paul, Michel Foucault : sa pensée, sa personne, Albin Michel, Parigi 2008

RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro nasce da un mio personale interesse per il mito, iniziato con la stesura della tesi magistrale su Alceste e proseguito con il presente progetto di analisi comparata tra alcune riscritture della Medea. Indubbiamente il primo ringraziamento va al mio direttore di ricerca, professor Michael Khohlauer: la sua disponibilità nel seguire il lavoro anche a distanza è stata preziosa, così come i suoi consigli e l'incoraggiamento durante le ricerche. Senza la mia co-direttrice di ricerca, la professoressa Anna Chiarloni, questa tesi non sarebbe esistita: a lei un sincero ringraziamento per aver accettato di seguirmi in cotutela, per aver corretto e guidato le mie riflessioni, ma soprattutto per avermi fatto scoprire l'opera di Christa Wolf durante gli studi triennali.

Il ringraziamento più grande va a Pier Paolo Pasolini e Christa Wolf, gli autori alla cui opera ho dedicato questi ultimi quattro anni: sono stati anni intensi e talvolta faticosi, ma sicuramente stimolanti da un punto di vista intellettuale. Pasolini, così controverso e discusso, ha animato lunghe discussioni, e rimane terribilmente attuale anche a più di trent'anni dalla morte. Christa Wolf, che speravo di incontrare durante il mio soggiorno berlinese, è stata la voce femminile che ha guidato molti dei miei pensieri, e il suo funerale, nel 2011, è uno dei ricordi più intensi legati a questo lavoro.

Un ringraziamento speciale va a tutte le persone e le istituzioni che hanno aiutato concretamente la mia ricerca: in primis, la Région Rhône-Alpes che mi ha permesso, grazie a due borse di studio, di continuare le mie ricerche in Germania. Ringrazio il professor Edoardo Costadura, che mi ha seguito come tutor durante il soggiorno tedesco, e l'archivio dell' Akademie der Künste di Berlino, in particolare Sabine Wolf, che mi ha gentilmente messo a disposizione il materiale relativo a Medea.Stimmen. Ringrazio altresì la Cineteca di Bologna, l'Archivio-Centro Studi Pasolini e il dott. Loris Lepri per avermi seguito nelle mie ricerche sulla rassegna stampa relativa a Medea, così come non posso certamente dimenticare la disponibilità di Graziella Chiarcossi per avermi permesso di consultare alcuni manoscritti fondamentali conservati all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze.

Ringrazio anche per i consigli e le segnalazioni in corso d'opera la professoressa Barbara Meazzi, il professor Flaviano Pisanelli, e Davide Ballerini per avermi messo a disposizione il manoscritto del suo libro prima che venisse pubblicato. Ringrazio l'Université de Grenoble Stendhal, l'Université Paris III Sorbonne, l'Université Paris VII Diderot, l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, la Halifax University e la University of Aberystwyth per avermi dato l'opportunità di presentare il mio lavoro di ricerca e di confrontarlo con altri ricercatori.

Ringrazio ancora la mia traduttrice dal tedesco, Mariagrazia Revelli: senza la sua scrupolosità e disponibilità molte di queste ricerche non sarebbero state possibili. Ringrazio anche i miei

due lettori francesi, Nicolas Bournet e Aliénor de Fougeroux, la cui puntigliosità è stata fondamentale soprattutto nell'ultimo periodo di scrittura del testo.

Non posso dimenticare di ringraziare mia madre e mio fratello, che mi hanno pazientemente sopportato durante i quattro anni di dottorato: convincerli dell'utilità delle discipline umanistiche è forse l'obiettivo più alto che questo lavoro vorrebbe raggiungere, e spero in qualche modo di esserci riuscita. Allo stesso modo ringrazio i miei amici, letterati e non, che hanno assistito alle fasi del mio lavoro, soprattutto ai disguidi informatici, sopportandomi e supportandomi sempre.

Infine, un ringraziamento speciale a Manuel: non ci sono parole per descrivere quanto il suo aiuto, la sua pazienza, il suo incoraggiamento siano stati importanti in questi anni. Senza di lui, i giorni a Berlino sarebbero stati solo dei mesi di ricerca, invece sono diventati un'esperienza bellissima, che ha reso migliore anche questo lavoro. Lui, più di chiunque altro, ha ascoltato le mie riflessioni e i miei pensieri: ha visto con me i film e letto i libri, è venuto alle mostre e ai convegni in giro per l'Europa. A lui, dunque, più che ad ogni altro, dedico questa tesi.

INDICE

Introduction

PARTE I: LA MEDEA DI PIER PAOLO PASOLINI

Introduction

I. PARCOURS BIOGRAPHIQUES (1922-1975)	14
I.1 La jeunesse à Bologne et le Frioul mythique	15
I.2 Rome et la découverte de la réalité	17
I.3 La crise du 1968 et le pessimisme apocalyptique	23
II. MEDEA, LES SOURCES.	27
II. 1 Histoire des religions et anthropologie.	
II.1.1. Pasolini et la « Collana Viola »	30
II.1.2. Pasolini et Claude Lévi-Strauss.	34
II.1.3. Pasolini et Mircea Eliade	47
II. 2 Euripide, l'ambiguïté de la parole.	58
II.3 Une Médée danoise : Carl Theodor Dreyer.	66
II.4 Modernisation sans développement: les transformations de la société italienne	70
III.MEDEA, UNE OPPOSITION ENTRE DEUX MONDES	85
III.1 Le centaure et l'enfance de Jason	88
III.2 Le sacrifice en Colchide	92
III.3 Les Argonautes et le vol de la Toison d'Or	96
III.4 Le meurtre d'Absyrtos et la conversion à rebours de Médée	101
III.5 Le double Centaure	106
III.6 Les visions de Médée	109
III.7 Créon et Glauké, deux personnages modernes	113
III.8 La mort des enfants	116
IV. LA RÉCEPTION, SYMPTÔME D'UN CLIMAT CULTUREL	121
IV. 1 Medea, un spectacle décoratif	123
IV. 2 Medea, Pasolini et le public	126
IV.3 Voilà un cortège, c'est la Callas	129
V. APRÈS MEDEA, ENTRE L'OPTIMISME ET L'APOCALYPSE	133
V.1 La possibilité d'une conciliation : l'Orestie et l'Afrique	134
V.2 Le pessimisme et Petrolio	139

PARTE II: LA MEDEA DI CHRISTA WOLF

Introduzione

I. PERCORSI BIOGRAFICI (1929-2011)	146
I.1 L'approdo al socialismo	155
I.2 Avvisaglie della crisi	158
I.3 Was bleibt? Fare i conti con il passato	163
II. MEDEA.STIMMEN, LE FONTI	168
II.1 Tornare alle origini: dalle fonti antiche al neofemminismo	170
II.1.2. Forme di matriarcato e la ricerca di una terza via	176
II.1.3. Percorsi presenti: Medea e il femminismo, tra letteratura e filosofia	184
II.2 René Girard: stereotipi della persecuzione e capri espiatori	194
II.2.1 La teoria del desiderio mimetico: Agamedea	195
II.2.2. Vendetta privata, sistema giudiziario e istigazione della folla	198
II.2.3. Capro espiatorio: nascita e funzione	202
II.2.4. Medea.Stimmen: il meccanismo persecutorio e la costruzione di un mito	207
II.3. Una terza via: il difficile cammino verso la riunificazione	217
II.3.1 Medea. Stimmen: ipotesi di Wenderoman.	219
II.3.2 Fremdheit in der Fremde: l'esperienza californiana	222
III.MEDEA.STIMMEN. LA DENUNCIA DEL POTERE	232
III.1. Le citazioni come estensione della polifonia	233
III.2. Medea, lo scandalo della ragione	243
III 3. Giasone, l'antieroe	251
III.4. Agamedea, la voce dell'invidia	257
III.5. Acamante, eminenza grigia del potere	262
III.6. Glauce, la voce della disperazione	267
III.7. Leuco , il distacco del sopravvive	273
IV. VOCI DALLA GERMANIA: MEDEA, PRODOTTO DELL'UNIFICAZIONE?	283
IV.1 "Honecker heißt jetzt Aietes": Medea tra Est e Ovest	284
IV.2 Un passo indietro: Cassandra e Was bleibt	289
IV.3 Il tipico 'sound' di Christa Wolf	293
IV.4 Una Medea troppo femminista?	295
Conclusioni	300
Repertorio bibliografico	306
Ringraziamenti	336